BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo novo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa. e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO VI - NUMERI 5-6-7 - MAGGIO-LUGLIO 1942-XX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B - Tel. 487-155 e 481-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 90, Estero L. 150 - Un numero L. 9. Numeri arretrati il doppio.

SPDEIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

Pubblichiamo in questo fascicolo la sceneggiatura di « Via delle Cinque Lune » non solo per continuare la tradizione, iniziata con la « Kermesse Eroique », della presentazione al nostro pubblico di importanti documenti di quella prima delicata ed essenziale fase della creazione del film che è quella letteraria, ma anche come testimonianza dell'attività del Centro Sperimentale di Cinematografia. « Via delle Cinque Lune » infatti è il primo film realizzato con elementi nuovi e vecchi del C. S. C., col concorso degli insegnanti e del personale tecnico, per la regia del Direttore dell'Istituto stesso, Luigi Chiarini.

« Via delle Cinque Lune » ha ottenuto il premio del Ministero della Cultura Popolare per la migliore sceneggiatura dell'anno XIX-XX.

Via delle "Cinque Lune"

Questo film di LUIGI CHIARINI ha, nella odierna produzione cinematografica italiana, delle caratteristiche inconfondibili; le quali, mentre lo innalzano decisamente sul piano dell'arte (come, d'altronde, tutti i critici competenti e non tirati su al succo di limone hanno riconosciuto) ne indicano, insieme, quel significato che ne fa un documento di viventi, quotidiane realtà spirituali.

Con mano ferma, il Chiarini — attraverso questa sua fatica — ha preso e stretto e fatto vibrare, all'unisono con il suo, il cuore del pubblico: tanto più intensamente, quanto magggiore era il conseguito *distacco* fra lui, autore, e la sua opera: cioè la perseguita e raggiunta compiutezza espressiva (1).

Crudo, sessuale fascino e, insieme, tremore nelle sue smorzate e incidenti rivelazioni; interiore, passionale dinamismo e amaro tormento nella gara fra la cruda sessualità e la verginale aspirazione all'amore; scorci racchiudenti e rivelanti, in fuggitivi ab-

---

(1) Come pochissimi altri film, questa *Via delle Cinque Lune* con l'evitare il banale e anti-catartico *lieto fine*, con l'onda di poesia, che avvolge la tragedia, fa pensare a queste profondissime parole di A.G. SCHLEGEL («Corso di Letteratura drammatica» Lez. II) «Lo stato d'animo, che noi chiamiamo *tragico* è inevitabile per gli esseri dotati di un sentimento profondo; e la poesia, che non può distruggere in essi le interne dissonanze, cerca almeno di coprirle con l'incanto di un'armonia ideale»; cioè, diremmo noi, dando alle dissonanze suddette, una *vita poetica*, la quale, è, in fondo, insieme un superamento della *vita* e la rivelazione di ciò che di solo degno si può estrarre dalla vita stessa. «La poesia non è una branca dell'«Ars Scribendi» ma è la sostanza stessa della vita» scrisse G. HAZLITT (*On Poetry in General* in «Lectures» pag. 2 segg.). Solo che per rivelarsi cioè per diventare — di mera potenza — atto spirituale quella sostanza ha bisogno di essere portata su un piano *diverso* dalla vita vissuta (*pratica*) attraverso il sentimento del poeta, in cui compiutamente si articola e si realizza nella sua universale concretezza.

bandoni, oscuri abissi dell'anima, nitidamente fissati nell'artistica espressione, che è sempre interiore luminosità; meditata e organizzata ma, insieme, fresca rapidità di passaggi, indicatori di spirituali *punti di ritrovo* della vicenda; pudore, a volte dolorosamente transfuga dalla vita, a volte irresistibilmente aggressivo, di una vergine contro la natura e pure, in qualche momento, quasi spiritualizzata sessualità di una donna matura; accenni fugaci, in questa donna, quasi come di una rientrata maternità, che istantaneamente si trasforma e si corrompe; quindi barlumi di lontanante *umanità* anche nella sciagurata che osa frapporre la sua terrigna e istintiva maturità fra due giovani che si cercano; una chiusa malinconia, un clima di rusticana tragedia, di essenziale e inevitabile e sinistro dolore che trasuda dal raccolto ed *essenzializzato* ambiente, in cui si snoda, con fatale ritmo, la lugubre vicenda rischiarata, qua e là, da indovinati quadretti e, più, da fuggenti, interiori sorrisi; una modernizzata e popolare Μοῖρα che pare aggirarsi e volitare e nascondersi, all'agguato, in tutta la vissuta storia; spigoli taglienti, contro i quali s'infrangono, come opposte correnti, vite diversamente ma tutte intensamente doloranti, dalle movenze pregne di universale significato e, insieme, determinatissime nello spazio e nel tempo, cioè pienamente ambientate; sottile perfidia e invadente tristezza: tutti questi dati umani, ambientali, attraverso un'opera degna di chi dà al Cinema il contributo di una dottrina.

Specialmente per opera del Chiarini, infatti, la produzione *teorica* sui problemi del cinema si è portata, fra noi, al livello della cultura moderna. Ora il Chiarini, con questa *Via delle Cinque Lune* ha portato la sua battaglia dal campo teorico sul piano delle realizzazioni; e, armato com'era, non poteva non vincere.

Se volessimo fare dei confronti o, meglio, degli avvicinamenti, frugando nei nostri ricordi, saremmo indotti ad avvicinare il tipo della regia e della spirituale atmosfera di questo film e anche della sua incisiva e avvincente fotografia al cinematico tipo e all'interiore ritmo, insomma alla « forma » espressiva, di « La Falena » dei boemi Cap e Krsca. Sono due diversissime storie; ma questi due film si associano, nel nostro animo, quasi per loro naturale

itinerario, in una comune atmosfera di interiore, soffocata e, infine, prorompente tragicità, resa in toni sfumati e, insieme, di forte rilievo.

Qualche « critico » ha giudicato il film di Chiarini come un « saggio di tecnica » nel quale il regista si sarebbe preoccupato, appunto, più di dare un documento della preparazione tecnica sua e dei suoi collaboratori, che di agire emotivamente sul pubblico; secondo questo giudizio, insomma, il Chiarini non avrebbe riflettuto che — come scriveva La Rochefoucauld — « *Les passions sont les seuls orateurs qui persuadent toujours* ». Orbene, chi ha assistito, con l'animo scevro di' preconcetti, alla proiezione del film, ha senz'altro avvertito la commossa partecipazione del pubblico alla vicenda ; e questo è tale argomento, così controllabile, che basterebbe, da solo, a controbattere il giudizio suddetto ; ma, in questa sede, dobbiamo aggiungere qualche osservazione.

Senza dubbio, il Chiarini è *anche* un tecnico, ma è sopratutto un artista ; e una prova ce l'offre proprio un altro « critico » che ha lamentato la quasi totale assenza dei *primi piani*. Ora chi abbia compreso, *sentito* l'atmosfera, in cui si svolge la vicenda, non potrà non convenire che i *primi piani* avrebbero turbato appunto il tragico raccoglimento, la chiusa amarezza, lo spiritualizzato realismo, la essenzialità, la unità estetica del film.

È stato anche osservato — un pò' ingenuamente — che il Chiarini, il quale ha più volte ironizzato i *registi motorizzati*, si è frequentemente servito dei *movimenti di macchina* ; e ciò dimostra soltanto che il Chiarini non è un dogmatico, ma un artista. Evidentemente, quando ironizzava, il Chiarini voleva colpire i *movimenti di macchina* che non erano giustificati dall'organismo espressivo del film ; non voleva certo, astrattisticamente colpire, in *sè*, quel mezzo tecnico. Chiaramente si cade in un errore molto comune: quello, cioè, di fraintendere la *teoria*, interpretandola come una ricetta, come una *formula* buona per tutti i casi ; è, quindi, opportuno richiamare alla memoria quanto uno dei più valenti collaboratori del Chiarini ha scritto su tale argomento (U. Barbaro « *Film : Soggetto e Sceneggiatura* », pp. 43-44) :

« Ipostatizzare e regolamentare le soluzioni già date ai

singoli problemi espressivi, pretendendo che essi abbiano vitalità e validità al di fuori del clima, in cui esse sono nate, al di fuori del contenuto particolare che hanno espresso e del mondo che hanno suggestivamente evocato, vale, per quanto si riferisce al film, come nell'arte della parola, la creazione della grammatica, della sintassi, della metrica e della stilistica; bellissime cose certamente, ma raccolta di regole che nessun vero artista potrà mai applicare come tali. Perchè l'artista, in quanto tale, invènta e crea i propri mezzi espressivi a seconda dei suoi particolari bisogni artistici. Tanto che, in questo senso, si può dire che la trasgressione e la licenza poetica sono la vera regola dell'arte. »

La *teoria*, insomma, dà le basi perchè l'artista s'impadronisca dei mezzi espressivi che, nella loro pura oggettività, sono un bel niente.

C'è, purtroppo, in molti sedicenti « critici » cinematografici, il preconcetto della « formuletta », del quale già da tempo si sono liberati i critici di altra forma d'arte; e forse, nel nostro campo, questo processo di liberazione è più lento, perchè il cinema è uscito da poco dalla sua infanzia e perchè la stessa sua *tecnica*, singolarmente ricca e vistosa, può spingere gl'ingenui, gl'inesperti a cadere nella adorazione della « *formula* », che preclude l'ideale contatto con la viva sostanza dell'arte. Questo della « formula » è un problema grosso nella sua genericità, tale che ha bisogno di qualche chiarimento; anche a costo di far pensare, a qualche ignorante o superficiale, che qui divaghiamo: ma noi qui intendiamo parlare con serietà, con compiutezza, a lettori *seri*. Tanto più che non solo per il Chiarini ora si è affacciato questo problema, ma — in armonia con residui ideologici, da tempo spiritualmente sorpassati — si agitò anche per la fonte d'ispirazione delle *Cinque Lune*: il mondo poetico della Serao.

« Formula » è una di quelle parole che fanno comodo ai superficiali; vi si *travasano* dei concetti « omnibus » che quindi non fanno corpo con quella parola; è una vecchia arma spuntata.

È facile, infatti trovare e sbandierare una « formula » per poi illudersi di avere, in tal modo, ingabbiato e chiuso per sempre la viva anima di un artista, di un poeta, nel suo autentico signi-

ficato di creatore; e non si pensa, per lo più, che pretendere di racchiudere, in una formula, l'impeto della creazione è come pretendere di mettere l'anima... sott'aceto, per conservarla.

Ma, d'altra parte, è pure naturale, per il bisogno insopprimibile di definire, cioè di fissare, nel nostro spirito, le caratteristiche differenziali di un qualunque oggetto di conoscenza è pur naturale che si cerchi di rannodare a una «formula» il mondo spirituale di un artista o anche di un filosofo (il quale è creatore, diremmo, di *poemi concettuali.*) — Nè si tratta soltanto di bisogno pratico, nascente dalla necessità di inquadrare e di saggiamente amministrare il nostro contenuto mentale; si tratta, anche, di ben altro. Se scavate — criticamente, con avveduta sagacia — nell'anima, poniamo, di uno scrittore, voi arriverete a un punto, in cui vi imbatterete in una *formula*, cioè in un centro propulsore della individualità creatrice, *che, nella stessa coscienza che lo scrittore ha di sè e della sua opera,* si pone come *formula*: meglio, come cristallizzazione di una centrale intuizione della vita; come quintessenza di una filosofia immanente nell'opera di quello scrittore. Lo stesso avviene nei filosofi veri e propri (cioè nei consapevoli creatori e organizzatori di sistemi concettuali coerenti, compiuti). Donde la possibilità e la necessità di guardare e valutare *da due punti di vista* le suddette formule. Se, per esempio, ripensando a Cartesio, io sintetizzo la filosofia di quel grande nella *formula* «cogito ergo sum» e me ne servo unicamente per incasellarne l'autore in un interiore, morto catalogo di formule, credendo, con questo, di possedere il pensiero cartesiano, faccio come quell'ipotetico Tizio che s'illudesse di conservare l'anima in barattolo, sotto aceto. Ma se, al contrario, la formula «*cogito ergo sum*» io so guardarla nella sua abissale profondità e mirarla e approfondirla dallo *interno*, cioè nell'anima stessa del filosofo che la creò, saprò poi vederla nella sua fecondità, come la centrale matrice di tutto il sistema cartesiano, sorto, appunto come *giustificazione di quella centrale intuizione*. Come acutamente ha scritto il Rotta — «Spinoza» Milano, Cap. II, — la centrale intuizione, ha sempre, in tutti i pensatori (e gli artisti, naturalmente, aggiungiamo noi, i quali sono sempre anch'essi, sebbene con diverso tono, *pensatori*) un carat-

tere come di subitanea, folgorante *rivelazione.* Così Shakespeare ha costruito il suo teatro intorno a una certa *formula* ; che, secondo un illustre critico, sarebbe la visione della *insolubilità dei contrasti spirituali* ; così . . . potremmo moltiplicare gli esempi. Ma se la « formula » cercata e guardate bene, è la stessa centrale intuizione dello scrittore o del pittore o dell'architetto e via dicendo, ci si presenta pur sempre — invincibilmente — come qualche cosa di *morto ;* magari di apparentemente morto ; certo come qualche cosa di rattrappito, di secco, di infecondo.

Ebbène ; appunto per questo suo doppio aspetto, appunto perchè, anche, *formulare* è *cristallizzare* (non scomoderemo, per ragioni di spazio e di interiore economia del nostro scritto, l'ombra di Bergson) noi pensiamo che le *formule* sono utili anzi necessarie : non solo al critico che voglia approfondirle e, quindi, oltrepassando la loro inerte scorza, penetrare nella vivente sostanza di uno spirituale cosmo, ma anche *allo stesso autore* ; specialmente se si tratta di un autore che appartiene a una *scuola,* cioè a uno spirituale sodalizio, in cui domini, sovrana nella sua oggettività, la formula. E, infatti, che cosa è mai dunque essa in definitiva, se non la oggettivazione — e, quindi, la limitazione, la determinazione della universalità spirituale che poi fiorirà in un'opera del pensiero creatore ? Ed è mai possibile concepire che il pensiero possa fare a meno, nel suo ritmo, di definirsi oggettivamente per conoscersi, per *ritrovarsi* ? Così la *formula* è un momento insopprimibile della spirituale dialettica, ed è il mezzo necessario, perchè, ad esempio, Shakespeare *ritrovi* se stesso ; è, quindi — nella sua dura compatta oggettività — la guida per la creazione stessa, che la *supera* in quanto pura soggettività ; è, quindi, punto di ritrovo, guida — allo stesso modo — per chi voglia non costruire una semplice discoteca per suo uso pratico, ma voglia, invece, *rivivere* in sè un mondo spirituale, ascoltarne la voce come la sua propria voce, dandole un universale significato. Potremmo dire che le formule hanno sempre un valore economico, di *mezzi ;* e naturalmente, con questo, torniamo alla sapienza « volgare » mentre vi è implicito il concetto che gli artisti *superano le loro stesse formule ;* come la superano i lettori, gli ascoltatori, gli spettatori intelligenti.

E allora: Jules Romains, G. Duhamel e altri, per esempio, così detti *veristi*, quando hanno rappresentato la quotidiana vita degli umili hanno superato la *necessaria* tappa della formula; così ha fatto Verga; così anche la Serao autrice della novella, che ha ispirato il Chiarini. Che volete che potesse contare il codice della narrativa veristica, nei momenti in cui la Serao faceva vivere, riscaldava, nel suo cuore, i dolori e gli strazi degli umili, rievocando i molteplici aspetti della caleidoscopica vita del popolo napoletano? O meglio, il programma veristico aveva la funzione « economica » da noi ora illustrata. Ma la vera Serao è quella che trascende questo programma. (Cfr. sulla Serao, B. Croce « *La letteratura della nuova Italia* » 3ª ed. 1929 pp. 33-72). E poi: che cosa vuol dire — in profondità — il *regionalismo* nell'arte *veristica* della Serao migliore? Non vuol dire affatto verismo, nel trito significato di scuola; vuol dire, invece — come in *tutti* gli artisti — espressione del bisogno, della necessità, propria dell'« Ars una » di *determinazione* oggettiva della fonte di ispirazione nell'atto stesso in cui l'artista la trasforma in compiuta realtà estetica: cioè, in intuizione che è espressione; in sentimento che si realizza in opera d'arte, assumente la sua vita, la sua autonomia, una più matura e più vera *oggettività*.

Questa concretezza artistica si trasforma, nel film di Chiarini, nella nitida ambientazione, nella sintesi viva, *plastica*, degli aspetti caratteristici, tipici dell'*ambiente*, mentre lo « *stile disadorno* » della Serao si rispecchia nella *compiuta* linearità del film; e la tenerezza suggestiva, la virtù di sottile scandaglio psicologico, di umana penetrazione della novella napoletana si trasformano nella delicata e suasiva fantasia, nella poetica sensibilità, con cui è stato realizzato il film, che, specialmente attraverso rivelatori mezzi-toni, rende quel clima di sconsolato dolore, di invarcabile solitudine, che era la sola atmosfera in cui potesse vivere la vicenda. Invarcabile solitudine che poteva artisticamente vivere solo in un complesso di ambienti « costruiti », in cui lo spettatore si sentisse a sua volta *ambientato*, senza realistiche e, qui, assolutamente antiartistiche evasioni. (Eppure qualche « critico » ha domandato: perchè non ci hanno fatto vedere Piazza Navona? .

Come, dunque, la Serao si è servita della sua *veristica* trama (nel senso chiarito) per trasformarla in arte (nell'atto stesso in cui l'assumeva, senza residuo, nel suo spirito) allo stesso modo, il Chiarini si è ispirato alla artisticamente compiuta novella della Serao, in quanto ha trovato, in essa, il sostegno, la possibilità per proiettarvi e oggettivarvi i suoi estetici fantasmi, sorti dal *suo* sentimento, dalla *sua* spiritualità.

Nell'economia del divenire e del sorgere dell'opera d'arte, ciò che sopra abbiamo chiamato « *formula* » qui si può, dunque, chiamare anche « *spunto* » ; ma sempre inteso nella sua pienezza, nella sua fecondità e nel suo significato di spirituale oggettivazione.

Potremmo, quindi, definire la « formula » come il momento *oggettivo* nella dialettica della creazione artistica : sia che esso ci si presenti come apparato tecnico, sia come « spunto » sia, anche, come l'uno e l'altro insieme.

Investita dall'impeto creatore, la *formulazione* preliminare assume la vita dello spirito, diventa espressione del sentimento, della soggettività dell'artista (per rimanere nel dominio dell'estetica) per poi rivelarsi in una compiuta, *vivente* oggettivazione del mondo così creato dalla trascendentale potenza dello spirito.

* * *

Ed eccoci, quindi, per naturale concatenazione, all'altro problema : quello della così detta *trasposizione* di un'opera d'arte compiuta in altra forma estetica. *Trasposizione* è parola inesatta perchè suggerisce l'idea meccanica, materialistica del travasare un *contenuto* in una nuova *forma* ; mentre, ormai, anche i ragazzini di redazione sanno — o intuiscono — che è assurdo parlare di *contenuto* e *forma*.

Diremo, dunque, che è, invece, legittimo parlare di *rielaborazione* ; cioè di ricreazione. Lo « spunto » offerto — nel nostro caso — dal racconto della Serao, è la fonte d'ispirazione, che precede e mette in moto la elaborazione creativa, la intuizione-espressione ; cioè il sentimento che si converte, senza residui, nella sua « forma ». Abbiamo visto, talora, (diciamo) dei romanzi di Dostoievschi *por-*

tati sulla scena; e abbiamo potuto notare che i riduttori, quasi sempre, si erano preoccupati di spezzettare (cioè di uccidere) la organica unità di quei romanzi in una serie di «quadri» che non erano più nè romanzo nè teatro; e, talvolta, erano una scimmiettatura del cinema, inteso nel significato più superficiale e banale. Evidentemente quei riduttori ignoravano ciò che, solo, poteva, essere il criterio direttivo della loro fatica: individuare i *punti centrali* dell'opera che avevano sott'occhio, quindi rielaborarli, ricrearli con una nuova tecnica: quella del Teatro; la quale — senza voler essere adoratori delle «formule» tecniche, tutt'altro! — pure vogliamo ripetere che — come tutte le tecniche — segna dei limiti e, insieme, rende possibile e vivente una «specie» artistica.

Ora ciò appunto ha fatto il Chiarini; ha rielaborato, ricreato, in *forma cinematografica,* il racconto della Serao, che è stato il suo «spunto», l'elemento — per lui — pre-artistico, che ha preceduto la *sua* individuale creazione, guidata dalla *sua* visione della vita, nutrita da una tecnica cinematografica *propria del Chiarini.* Perchè è vero anche per il Cinema, ciò che vale per tutte le arti: spiritualmente lo *stile* (che è individuale) precede e *valorizza* in concreto ogni grammatica e ogni sintassi (1) le quali, altrimenti, rimangono delle pure, vuote formule (2).

Naturalmente, nel dominio del cinema, la ricreazione di una opera d'arte (che è, dunque, senz'altro: *creazione,* anche quando elementi filosofici, morali ecc. — e dunque extra-artistici — della fonte d'ispirazione permangono nel nuovo organismo) ha delle singolari possibilità di sviluppo; perchè — come abbiamo scritto altrove — il cinema appunto per la vastità e complessità e ricchezza della sua tecnica, per la molteplicità dei suoi mezzi espres-

---

(1) V. K. Vossler, *Positivismus und Idealismus in Sprachewissenschaft,* Cap. 2.

(2) Degne di meditazione le seguenti parole del nostro Giuseppe Giusti (*Epistolario,* Le Monnier ed., Vol. I, p. 253) «Credo che le versioni non possano riuscire nulla di buono, *se chi le fa non è capace parimenti di comporre un libro originale del genere di quello che prende a tradurre*». Occorre, naturalmente, dare alla parola «versione» un significato più ampio (e più vasto) che non le si dia comunemente da una mentalità empiricamente angusta; occorre comprendere che quell'*opera originale,* della quale parla il Giusti, s'identifica senz'altro con la versione (o ri-creazione) stessa, se è una compiuta forma espressiva.

sivi, per l'ampiezza del suo specifico campo, è più di ogni altra forma d'arte, idoneo a rielaborare, con la sua tecnica — cioè nei suoi limiti — altre « species ». Ed ecco come i *valori narrativi* — fissati e sviluppati attraverso il soggetto, il trattamento, la sceneggiatura eccetera fino al montaggio — definitivo, previsto e preparato — già dal loro primo fissarsi nel soggetto erano i *valori narrativi* del film « *Le Cinque Lune* », quali li fissava l'autore dell'*opera unitaria* : il regista Luigi Chiarini.

* * *

Il concetto, da noi sommariamente accennato, di ciò che deve intendersi vero contenuto dell'approssimativa parola : « traposizione » implica, nel riduttore, la *libertà* del creatore, quindi, in linea assoluta, sarebbe superfluo, chiedersi perchè il Chiarini ha ambientato il film, anzichè nella Napoli di « *O Giovannino o la morte* » nella Roma di G. G. Belli.

Abbiamo detto : in *linea assoluta* ; ma qui la *linea*, come tutte le cose « assolute » potrebbe apparire — così, nella sua immediatezza — anche un poco *astratta*. Perchè se è vero che la libertà artistica del Chiarini gli dava il diritto di *evadere* (ma anche di *non evadere*) dall'ambiente napoletano, è lecito, è naturale domandarsi *perchè ha preferito evadere e propriamente ambientare il film in Roma e precisamente nella Roma del Belli*. Domanda tutt'altro che oziosa, perchè — chi ben guardi — la risposta si trova *nella stessa struttura artistica del film* e fa un tutt'uno con essa.

Quando il Chiarini si poneva il problema estetico dell'ambientazione della vicenda, si poneva, per questo, già *tutto* il problema estetico del film, da un determinato punto di vista ; quando il critico (intelligente) si pone la suddetta domanda, si pone, per questo, la domanda su *tutto* il valore estetico del film, da un determinato punto di vista.

Non capire perchè mai il Chiarini abbia trasportato la vicenda nella Roma del Belli, significa pertanto non capire il film ; rispondere a quella domanda già significa giudicare il film come artistico organismo ; ma . . . « *hic Rhodus* », eccetera.

Il solo « Tevere » ha scritto delle cose assennate; l'Almirante, infatti, scrive che il Chiarini ha ambientato la vicenda nella Roma del Belli, perchè « Roma è la città priva di aspetti particolari; questa città, in cui tutto e tutti — a cominciare dal più umile — respirano inavvertitamente la vita dei secoli. » E ancora: « . . .in un'altra città, la cronaca sarebbe rimasta cronaca, senza quel soffio, tragico e potente, che qui la nobilita; un'altra Roma avrebbe pesantemente soverchiato la cronaca, anzichè ravvivarla e arricchirla di spunti originali, profondi. . . C. voleva proprio la Roma del *Belli*, del *Pinelli*: quella Roma non tanto paesana da non sapere essere grande e non tanto grande da aver perduto la schiettezza di certi motivi paesani ». Benissimo detto: ma, certo, al fondo della « trasposizione » di ambiente c'è una luminosa possibilità singolarmente connaturata con questa nuova arte che è il cinema: la *essenziale e trascendentale universalità*, e che, nella sua purezza, poteva vivere soltanto in ambienti costruiti, fuori di tempi e spazi realisticamente (o addirittura topograficamente), determinati in armonia con il tragico clima della vicenda. Questa pregnante idealizzazione ha certo voluto realizzare il Chiarini negli aspetti anch'essi idealizzati, dell'unico ambiente idoneo: la Roma del Belli; di quel Giuseppe Gioacchino Belli che così esponeva il suo programma: « . . . esporre le frasi del Romano, quali dalla bocca del Romano escono tutto dì, senza ornamenti, senza alterazioni, senza, pure, inversione di sintassi e troncamenti di licenza, se non quelli che il parlatore romanesco usa egli stesso; insomma *cavare una regola dal caso e una grammatica dall'uso*, ecco il mio scopo. Se, con somigliante corredo di colori nativi, giungerò a dipingere tutta la morale e civile vita e la religione del nostro popolo di Roma, avrò — credo — offerto un quadro di genere non disprezzabile da chi guarda senza la lente del pregiudizio.

Non casta, non pia talvolta, sì bene cupastiziosa apparirà la materia, la forma; ma *il Popolo è questo*; e questo io ricopio non per dare un modello, ma sì una tradizione di cosa già esistente e, più, lasciata senza miglioramento . . . ».

Questa Roma, così veristicamente intesa, si spiritualizzava nei versi del grande Gioacchino; e trovava, nelle stampe del Pi-

nelli, l'afflato poetico che posava come in un immobile film... *avant la lèttre* nella realizzazione di un « tipo ».

Questa popolare Roma dello spirito — universale e concretamente individualizzata — ci ha presentato il Chiarini, con quel distacco che non è freddezza, ma segno di comprensione di una *totale* umanità, senza incrinature apologetiche o inquisitoriali; segno di piena consapevolezza creatrice (1) di tipi complessi, fuori di ogni ridicola *classificazione psicologica* (« Il giovanotto è scemo o cattivo? ... » si è chiesto qualche « critico » dall'occhio di aquila). Umanità dolorante che, attraverso il necessario *distacco*, il Chiarini, con i suoi validi collaboratori, ha saputo presentarci in un film che dice *una sua parola*.

E, dopo aver assistito alla proiezione delle « Cinque Lune », indotti dalla stessa armonica compiutezza del film, che racchiude un mondo e, quindi, lo supera in quanto ce lo presenta nella sua oggettività, nella sua *spirituale necessità*, ripetevamo, fra noi, una lirica di Jacobsen: « *Quando il giorno esprime intera la sua angoscia* ... ».

RAFFAELE MASTROSTEFANO

---

(1) HOBBES, com'è noto, ha fissato lucidamente (« *Leviatano* » I, 8) la prevalenza della fantasia nell'attività poetica e insieme la *necessità di espellere la « indiscretion »* (cioè la necessità di servirsi del *fren dell'arte*); il che equivale ad affermare, appunto, la necessità del *distacco*; che non è, sinonimo di *freddezza*, ma s'identifica con lo stesso ritmo della ispirazione poetica e della sua *consapevole* realizzazione.

LUIGI CHIARINI - UMBERTO BARBARO
FRANCESCO PASINETTI

LA SCENEGGIATURA

TECNICI

SOGGETTO ispirato dal racconto di Matilde Serao « O Giovannino o la morte »

RIDUZIONE CINEMATOGRAFICA di	Luigi Chiarini	Direttore del C. S. C.
SCENEGGIATURA DI:	Luigi Chiarini	
	Umberto Barbaro	Insegnante del C. S. C.
	Francesco Pasinetti	» » »
REGISTA:	Luigi Chiarini	
AIUTO REGISTA:	Piero Pierotti	Allievo » »
ASSISTENTE:	Antonio Pietrangeli	Insegnante » »
ARCHITETTURE:	Guido Fiorini	» » »
ASSISTENTE ARCHITETTO:	Vittorio Valentini	Allievo » »
COSTUMISTA:	Gino Sensani	Insegnante » »
ASSISTENTE COSTUMISTA:	Bernarda Di Bari	Allieva » »
ARREDAMENTO:	Erminio Loy	
MONTAGGIO:	Mario Serandrei	
DIRETTORE DI PRODUZIONE:	Libero Solaroli	Insegnante »
ISPETTORE PRODUZIONE:	Giulio Morelli	Allievo » »
OPERATORE FOTOGRAFO:	Carlo Montuori	
OPERATORE FONICO:	Bianchi	

ATTORI

« Ines »	Luisella Beghi	Allieva del C. S. C.
« Checco »	Andrea Checchi	Allievo » »
« Teta »	Olga Solbelli	
« Suor Maria »	Maria Jacobini	Insegnante del C. S. C.
« Suor Teresa »	Teresa Franchini	» » »
« Maria »	Dhia Cristiani	Allieva del C. S. C.
« Professore »	Carlo Bressan	Allievo » »
« Michele » il' form.re	Michele Riccardini	» » »
« Federico »	Gildo Bocci	Del Teatro dialett. di Roma
« Romolo »	Aristide Garbini	» » » »
« Anna »	Pina Piovani	» » » »
« Moglie di Romolo »	Gorella Gori	» » » »
« Rosetta »	Dora Lauri	» » » »
« Armida »	Gioconda Stary	Allieva del C. S. C.
« Bianca »	Bianca Beltrami	» » »
« Giulia »	Silva Melandri	» » »
« Antonietta »	M. Antonietta d'Andrea	» » »
« Ragazze del laboratorio »	Diana Rapetti	» » »
» » »	M. Adelaide Marengo	» » »
» » »	Bianca Vitagliano	» » »
» » »	Piera Paci	» » »
» » »	M. Antonietta Vigliarolo	» » »
» » »	Miralena Ekonomu	» » »
« Oste 5 Lune »	Berardi	Del Teatro dialett. di Roma

PRIMO TEMPO

SCENA PRIMA

Musica di apertura che comincia sui titoli di testa e si chiude sulla dissolvenza.

1 — Piazza Navona da una vecchia stampa.

D i s s o l v e n z a

SCENA SECONDA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - MATTINA

Canto solo: antichi stornelli romani.

2 — *Un lungo carrello arretrante....*
da un dettaglio della Chiesa della Pace scopre gradatamente la via delle Cinque Lune nel suo aspetto più caratteristico.
Sulla destra, all'angolo, il banchetto dello scrivano occhialuto con una ragazza che gli detta una lettera e qualche bambino che guarda attento.
Poco discosto, sulla piazza, un gruppetto di ragazzi seduti o sdraiati in terra giocano a zecchinetta.
Sul fondo, nell'angolo opposto della piazza, la friggitoria delle Cinque Lune con due ingressi: uno sulla via e l'altro sulla piazza stessa. Ha per insegna un grande cartellone, su cui sono disegnate le fasi della luna.
La ragazza dell'osteria annaffia la strada polverosa: su i tavolini sono ancora le seggiole rovesciate.

Accanto al portoncino della casa di Teta la scuderia di Romolo con l'insegna di una testa di cavallo ritagliata e verniciata. Romolo sta tirando fuori la carrozza. Il cavallo è attaccato alla porta della scuderia per la capezza.
Su di un edificio senza porte nè finestre, attiguo alla scuderia, una ordinanza di Monsignore che « vieta di fare il mondezzaio ».
Dall'altra parte della casa di Teta il negozio dell'Orzarolo, confinante con l'osteria.
Dopo il portone della casa di Teta *la camera, sempre carrellando*, scopre Maria che sta mettendo una bottiglia di latte in un cestino appeso a una funicella.
La ragazza si volta.

3 — (*M. C. L.*).
Da Maria.
Un barroccio percorre la via delle Cinque Lune verso piazza Navona. Il cavallo ha le briglie abbandonate. Il carrettiere, sdraiato sul barroccio con le mani sotto la testa, canta guardando in alto.
Il barroccio si allontana. Sotto, tra le ruote, cammina un piccolo cane volpino. Dal barroccio pendono la lanterna e un grosso corno con un fiocco.

4 — (*F. I.*).

Maria chiama verso l'alto.

MARIA — Inese... Inese.

ROSETTA (*f. c.*) — Adesso scende...

Il canto si allontana.

5 — (*F. I.*).

Rosetta alla finestra finisce di battere un tappeto e si ritira. (*Raccordo sul movimento con la inquadratura seguente*).

SCENA TERZA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO. INTERNO - MATTINA

6 — *Totale.*

Rosetta si ritira dalla finestra ed esce dalla stanza, portando via il tappeto.
Federico è seduto al tavolo da pranzo. Ha davanti una bottiglia di vino, un bicchiere, un piatto e alcuni pezzetti di pane, avanzo della colazione. È in maniche di camicia. La giacca è appoggiata sulla spalliera della sedia.
Federico fa una carezza a un cane che è presso di lui; poi prende un pezzo di pane e glielo mostra. Il cane resta fermo. Federico glielo getta e il cane lo prende a volo.

FEDERICO — Eh, a te non t'è passato l'appetito a stare chiuso tanto tempo. Ma oggi il padrone esce. Scende a bottega. Bisogna pensare agli affari, se no Teta strilla.

7 — (*F. I.*).

Federico.
L'uomo, sul punto di alzarsi, si

asciuga la bocca col dorso della mano. Voce gioiosa di Ines:

INES (*f. c.*) — Papà! Guarda!

Federico si volge col viso lietamente stupito.

8 — (*F. I.*).

Ines.

La ragazza è apparsa nel vano della porta in un abito nuovo e sgargiante. Sorride al padre, felice di farsi rimirare.

FEDERICO (*f. c.*) — Uh, che sciccheria! Ti sei fatta proprio una signorina!

Federico entra in campo guardando Ines con la soddisfazione di un padre che abbia, a un tratto, la rivelazione della donna nella propria figlia fino allora considerata bambina.

FEDERICO — Fammiti vedere. Adesso non ti si potrà più trattare come una ragazzina.
Quasi quasi mi fai soggezione. Finisce che qualcuno mi ti porta via!

Toccandole con una mano i capelli:

Ti sei pettinata da te così? Adesso quando sei cattiva come faccio a tirarti quelle treccette?

Poi con aria pensosa:

Beh, fa un po' tu!

9 — (*P. A.*).

Federico e Ines.

Ines, un po' confusa, ma elettrizzata :

INES — E l'abito? Non mi dici niente dell'abito?

Con intenzione bonaria e paterna :

FEDERICO — Bellissimo! E chi te l'ha comprato?

Ines gli butta le braccia al collo.

INES — Grazie, papà.

Ines si stacca dall'abbraccio ed esce di campo.

10 — *Totale.*

Federico - Ines.

Ines sta girando attorno alla stanza con grazia infantile. Federico la guarda.

FEDERICO — Brava. Ora vatti a far vedere da mamma.

Ines si ferma di colpo.

INES (*f. c.*) — Adesso no che mi si fa tardi.

11 — (*M. P. P.*).

Federico si rabbuia.

Poi, con tono bonario e paterno.

FEDERICO — Andiamo, Ines, lo sai che mi dispiace tanto quando fai così, specie dopo la scena di ieri sera.

Entra in campo Ines che si appoggia alla spalla di Federico.

INES — No no, mi si fa tardi davvero. Però quando rivengo vado subito a salutare la sora Teta.

Federico con intenzione di dolce rimprovero.

FEDERICO — La mamma !

Smorfia amara di Ines.

12 — (*F. I. abb.*).
Ines - Federico.

FEDERICO — E va bene !

Ines gli dà un bacio sulla guancia ed esce di corsa.
Federico passa accanto al tavolo, beve pensieroso il goccio di vino (come se fosse amaro) rimasto nel fondo del bicchiere e, chiamando il cane, esce.
(*Raccordo sul movimento con l'inquadratura seguente*).

SCENA QUARTA

CASA DI TETA - STANZA DA LETTO. INTERNO - MATTINA

13 — (*F. I. abb.*).

(*Raccordo sul movimento coll'inquadratura precedente*).
Federico entra nella stanza.
La camera lo segue in panoramica. Il cane gli va dietro. Federico in mezzo alla stanza si ferma, si infila la giacca, si tira su i pantaloni che gli cadono, molleggiando sulle gambe. Tenendosi con una mano i pantaloni, si avvicina al cassettone, ne apre una cantera.

14 — (*M. P. P.*).

Federico apre due o tre cassetti rovistando.

15 — *Dettaglio*.

Un cassetto che si apre pieno di roba in disordine. Entra in campo la mano di Federico che tira fuori una sciarpa. Il movimento di estrarre la sciarpa fa cadere a terra un quaderno.

16 — (*F. I.*).

Federico, con la sciarpa penzoloni, guarda in basso il quaderno. Si china un po' a fatica, lo raccoglie.

17 — (*P. A.*).

Federico guarda il quaderno con espressione incuriosita e sospettosa.

18 — *Dettaglio.*

Il quaderno su cui, con calligrafia grossa e un po' infantile, qualche correzione e qualche sbaglio, sta scritto: Remontoir oro quattro rubini, scudi 3 al sor Paolo, scadenza 20 luglio; fede matrimoniale e fermafede, Marietta, 1 scudo, 22 luglio; breloc del sor Pippo, quello giovane, scudi 4, scadenza Ferragosto; piccolo due colpi del guardiacaccia del Marchese, 20 paoli.

19 — (*P. A.*).

Federico mette in tasca della giacca il quaderno. Avvolgendosi la sciarpa attorno alla vita chiama con voce irritata.

FEDERICO — Teta... Teta...

Si avvia verso la porta. Con un crescendo di tonalità e di irritazione.

FEDERICO — Teta... Teta...

SCENA QUINTA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO. INTERNO - MATTINA

20 — (*C. T.*).

Federico entra come un bolide, percorre la stanza a grandi passi, gridando sempre.

FEDERICO — Teta... Teta...

Esce dalla stanza.

SCENA SESTA

CASA DI TETA - STANZA DI INES. INTERNO - MATTINA

21 — *Totale.*

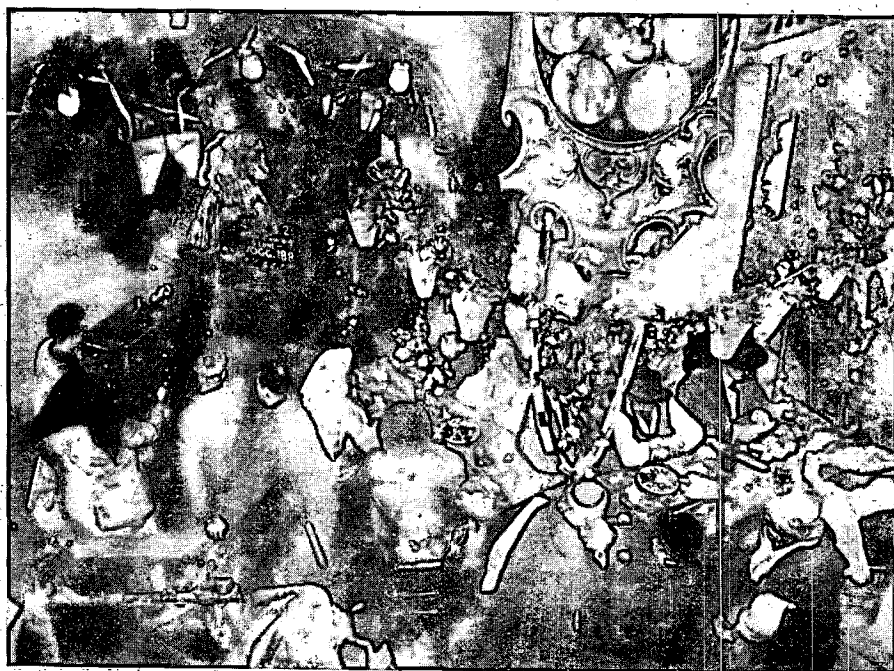
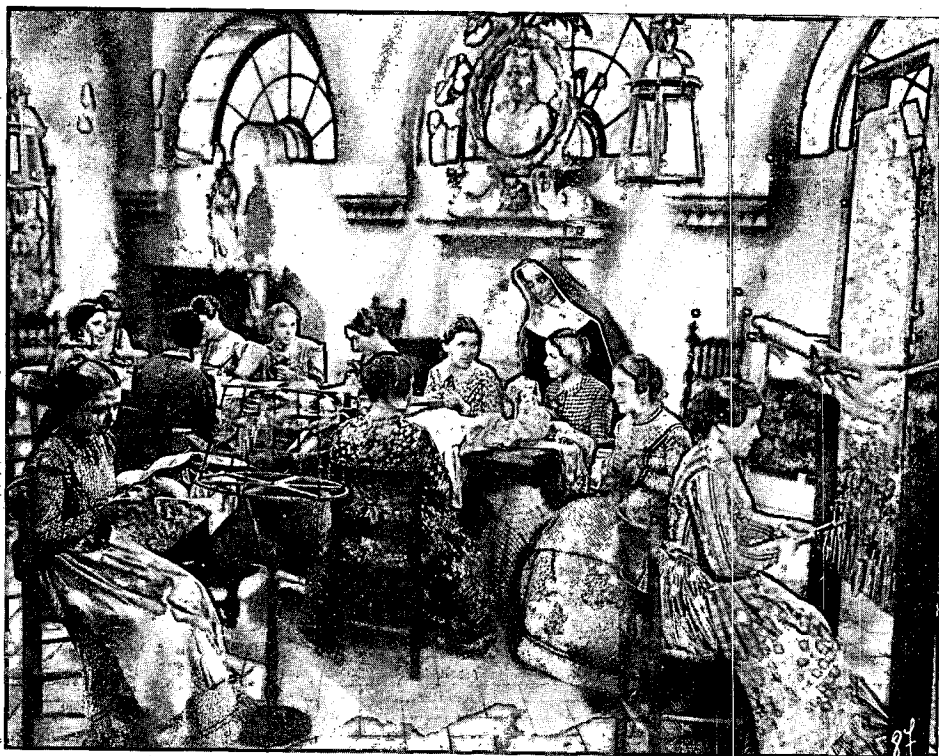
Nella stanza, Rosetta sta rifacendo il letto. Appoggiata al letto una scopa col mucchietto della spazzatura.
Federico apre la porta, si affaccia.

FEDERICO — Dov'è la sora Teta?

Rosetta lo guarda.

ROSETTA — È un pezzo che è sortita. Starà a bottega.

Federico richiude la porta.

Si gira di Via delle Cinque Lune

Si gira di Via delle Cinque lune

SCENA SETTIMA

CASA DI TETA - CORRIDOIO. INTERNO - MATTINA

22 — *Totale.*

Federico richiude la porta della stanza di Ines e si avvia verso la porta di casa dove c'è il cane fermo che aspetta. Passando davanti all'attaccapanni prende il cappello. Aprendo la porta di casa, dice al cane:

FEDERICO — Su! Nerone!

Esce sbattendo la porta.

SCENA OTTAVA

CASA DI TETA - SCALE. INTERNO - MATTINA

23 — *Scale casa Teta.*

Carrello ascensore accompagna...
Federico nella sua concitata e rapida discesa, compatibile con la corpulenza dell'uomo per le scale fino a imboccare l'androne. È seguito dal cane.

SCENA NONA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - MATTINA

24 — (*M. C. L.*).

Il portoncino della casa di Teta, dalla quale esce a passo concitato e ansante, preceduto dal cane, Federico, che si dirige verso l'orologeria. *La camera lo segue in panoramica.* Federico passa davanti alla rimessa di Romolo che sta attaccando alla carrozza il cavallo.

ROMOLO — Ohè! Federico, in gamba!

Federico prosegue verso l'orologeria.
Romolo, aggiustando i finimenti al cavallo.

ROMOLO — Già torniamo al lavoro?

Federico volgendosi, fa un gesto come per dire « eh! già... ».

25 — (*F. I. abb.*).
Controcampo della 24.
La camera inquadra di traverso la porta dell'orologeria e quasi di fronte Federico che avanza. Giunto all'altezza della piccola vetrina, si ferma come sorpreso a guardare nell'interno della bottega.

SCENA DECIMA

OROLOGERIA - INTERNO - MATTINA

L'orologeria di Federico è un ambiente relativamente spazioso e sgombro. Non lontano dalla porta, da cui riceve luce, un banchetto con strumenti di lavoro: una lente, pinzette, ciotole, carcasse di orologi sotto bicchieri rovesciati e campanule di vetro e innumerevoli mollette e rotelline di orologi smontati. Una sedia impagliata. In fondo, un cassone e lateralmente una vetrinetta quasi elegante con dentro qualche orologio da tavolo, qualche cipollone antico su di uno straccetto di velluto.
Alle pareti molti orologi a pendolo e a pesi.

26 — (*M. P. P.*).
Teta e Orzarolo. Visti da Federico attraverso la vetrina.
La donna dietro il banco su cui l'Orzarolo conta alcune monete.

Suono di monete.
ORZAROLO — Sessanta ?

27 — (*P. P.*).
Federico.
L'uomo guarda accigliato e attento.

TETA (*f. c.*) — Avevamo detto sessantacinque.

ORZAROLO — E va bè (*f. c.*).

28 — (*F. I. abb.*).
Teta e orzarolo.
L'orzarolo aggiunge un'altra moneta con un gesto un po' teatrale, poi si asciuga la fronte col fazzoletto. Prende l'anello che Teta gli porge, lo guarda e lo infila nel taschino del panciotto.

ORZAROLO — Del resto, mi avete levato da un bell'impiccio.

Entra in campo Federico, mentre Teta esce dal bancone.

29 — (*F. I.*).
Teta, Federico e Orzarolo. La donna premurosamente:

TETÀ — Oh! Federico, perchè sei sceso, benedetto uomo. Lo sai che le scale ti fanno male.

L'Orzarolo voltandosi:

ORZAROLO — Ohè, sor Federico, siete uscito? Fate bene con queste belle giornate. Buongiorno, sora Teta.

Si avvia uscendo di campo.

TETA — Arrivederci.

FEDERICO — Buongiorno.

Teta con vivacità fittizia, indicando il denaro che è ancora sul banco.

TETA — Hai visto come si fa? In pochi giorni, così, senza nessuna fatica, abbiamo guadagnato tre scudi.

30 — (*P. A.*).
Teta e Federico.
Federico la guarda rabbuiato come se stesse per esplodere.
Teta, con un largo sorriso:

TETA — Hai voglia, tu, ad accomodare orologi...

Federico scuote la testa, poi frenandosi, con voce forzatamente calma e gentile:

FEDERICO — Bada, Teta, questo non è un mestiere che fa per noi.

La guarda per qualche secondo, poi piuttosto decisamente:

FEDERICO — E mi fai tanto il piacere, i tre scudi glieli riporti, che non voglio essere portato sulla bocca della gente, io.

Teta, voltandosi impetuosamente:

TETA — Sei pazzo? Come se i soldi che gli ho prestato non te

li fossi sudati, tu. E poi non gli è convenuto a lui? M'ha pregata tanto...

Federico con un gesto perentorio e un po' ansante per l'eccitazione:

FEDERICO — Senti, pregata o non pregata, ti ho detto che glieli devi ridare, e subito.

31 — (*F. I.*).
Federico un po' affannato e asmatico estrae il quaderno dalla tasca:

FEDERICO — E anche questi... Ecco, cosa facevi mentre io ero a letto malato! Tutti, tutti li restituisci!

Teta prende il registro e lo apre. Perplessa:

TETA — Già, ma io adesso come faccio? Non è possibile...

Si stringe nelle spalle e si allontana.

TETA (*f. c. con voce dura*) — E tu che vuoi? Che io diventi la favola di piazza Navona?

32 — (*M. P. P.*).
Federico la raggiunge, le strappa il registro di mano. Con impeto di rabbia, scaraventandolo nel mezzo della stanza:

FEDERICO — Oggi stesso. Siamo intesi?

33 — (*P. A.*).

Teta.

Teta si stringe nelle spalle

TETA — Ma guarda quante storie! Mi fai ridere, mi fai.

Teta si volta inviperita verso Federico che entra in campo.

TETA — Quando ci abbiamo da vestire Ines, da mangiare, e poi adesso anche le tue medicine, col lavoro fermo. Non sai che in tre mesi non abbiamo visto un soldo?

Federico congestionato, ansante, con la voce rotta:

FEDERICO — No, proprio no, non me l'aspettavo da te. Accidenti a me e a quando ti ho lasciato maneggiare questi quattro soldi. Lo sapevi, tu, come la penso io, lo sapevi. Io piuttosto mangio pane e sputo, ma lo strozzino, abbi pazienza, no davvero!

Teta, con aria di vittima rassegnata, raccoglie il registro dei pegni. Si volta e vede Federico col viso turbato e pallido dall'ira. Quasi sprezzantemente:

TETA — Sì, strilla, strilla, tu, che poi quando ti senti male, tocca a me a mandare avanti la baracca.

Federico barcolla e si appoggia alla seggiola. Teta, di colpo premurosa, accorre.

TETA — Mamma mia ! Federico, che hai ?

Teta lo sostiene e lo fa sedere. Federico, con voce rotta dall'affanno :

FEDERICO — Un po' d'acqua...

TETA — Per carità, Federico...

Si guarda rapidamente attorno, poi esce di corsa nel retrobottega, mentre Federico si preme con tutt'e due le mani il cuore. *La « camera » accompagna Teta in panoramica fino a inquadrare* un grande orologio a pendolo su cui si ferma.

Ticchettio forte del pendolo (raccordo sonoro col seguente).

Dissolvenza

SCENA UNDICESIMA

LABORATORIO - INTERNO - GIORNO

Il laboratorio delle Suore è una sorta di stanzone conventuale dove le Orsoline radunano ragazze del popolo e della piccola borghesia, impiegandole in una industria artigiana di ricamo per arredi sacri e oggetti decorativi : fiori finti da altare, stendardi di congregazioni, paliotti, ecc.

Lo stanzone, piuttosto scuro e squallido, è animato dalla gaia vivacità delle ragazze, alcune delle quali lavorano ad una fila di grandi telai.

Alla parete opposta, quelle dedite a lavori di sfilato o a più minuti lavori di ricamo e di cucito, sono variamente disposte presso una fila di tavoli.

Ticchettio del telaio in p.p.

34 — (*C. T.*).

Una Suora sorvegliante, venendo dal fondo, si ferma ad ogni tavolo controllando l'andamento del lavoro.

È impettita e tiene le mani giunte all'altezza della cintola, quasi coperte dalle grandi maniche. *In p. p.* un telaio

SUOR MARIA — Lavorare... non chiacchierate... lavorare...

Le ragazze lavorano in silenzio La Suora *esce di campo.* Appena fuori la Suora, tutte le ragazze si voltano verso la finestra.

35 — (*F. I.*).
La finestra alta con la grata fino a cui si arrampica Maria, per guardare fuori.
A un tavolo vicino tre ragazze, tra cui Ines, e il posto di Maria col lavoro abbandonato.

GIULIA — Lo vedi? C'è?

MARIA — Un momento...

36 — (*M. P. P.*).
Maria stira il collo per guardare fuori.

MARIA — ...che a me mi sta venendo il torcicollo.

SCENA DODICESIMA

GIARDINO DELLA FORMATORIA - ESTERNO - GIORNO

37 — (*C. T.*).
Dall'alto.
Il giardino del formatore. È un giardino tipicamente romano, chiuso tra le case alte, e con alberi e piante piuttosto impolverati, ma fronzuti ed eccessivi per il lungo abbandono. In mezzo a quel verdeggiare di edere, di mortelle, di arbusti e di erbe, parecchie forme accatastate: capitelli illustri e pezzi di statue classiche.
Una fontanina coperta di muschio.
Checco, con un cappello di carta in testa da cui sbuca un ciuffo nero di capelli, le mani e gli abiti sporchi di gesso, finge di darsi da fare attorno a un calco, che pulisce con la carta vetrata. Guarda in aria e fischietta.

SCENA TREDICESIMA

STRADA E INGRESSO DEL LABORATORIO - ESTERNO - GIORNO

38 — (*C. L.*).
Arriva dal fondo della stradicciola, di corsa, la servetta di Teta, Rosetta.

39 — (*F. I.*).
Rosetta, ansante e trafelata, si ferma alla porta del laboratorio e bussa concitatamente. Poi si accorge che c'è un campanello e lo suona con energici e reiterati strappi al cordone.

Rumori corrispondenti.

Uno spioncino si apre e compare la faccia grassa e paciosa di una inserviente.

INSERVIENTE — Chi è?

Rosetta concitatamente:

ROSETTA — Dite a Ines che venga subito a casa che il padre si è sentito male.

INSERVIENTE — La chiamo subito. È grave?

SCENA QUATTORDICESIMA

LABORATORIO - INTERNO - GIORNO

38 — (*F. I. abb.*).

(*Dalla parte dei tavoli*).

Maria, nel vano della finestra, ricama una mitria. Le altre ragazze lavorano ai tavoli.
Maria sottovoce canticchia.

MARIA (*canto a mezza voce*).

Una ragazza guardando Ines intenzionalmente :

ANTONIETTA

« Fiore de menta
quanno sarà quela giornata santa
ch'er prete ve dirà state contenta ».

Maria con voce scherzosamente sguaiata :

MARIA :

« Fior d'amaranto. . . »
Battito di mani e voce severa fuori campo di Suor Maria.
Maria !

Tutte le ragazze si voltano a guardare *nella camera*.

41 — (*F. I.*).

Quasi controcampo della 40.

La sorvegliante, sempre un po' rigida, ma con espressione vagamente intenerita, si avvicina al tavolo di Ines.

Maria corre a riprendere il suo posto.

La monaca appoggia una mano sulla spalla di Ines e, mentre le altre guardano incuriosite, dice con qualche esitazione e dolcezza:

Suora Maria — Senti, Ines...

42 — (*M. P. P.*).

Suora e Ines.

Suora Maria — Ti vogliono a casa, sai... dice che tuo padre si è improvvisamente sentito male.

Ines, preoccupata, agitata, si alza in piedi, prendendo la Suora per un braccio.

Ines — Che?... Papà?... Si sente male?

La Suora dolcemente:

Suora Maria — Adesso non t'impressionare.
Non darti pensiero, speriamo che non sia niente.

Con un gesto affettuoso, avviandola all'uscita:

Suora Maria — Sta tranquilla. Vai, cara.

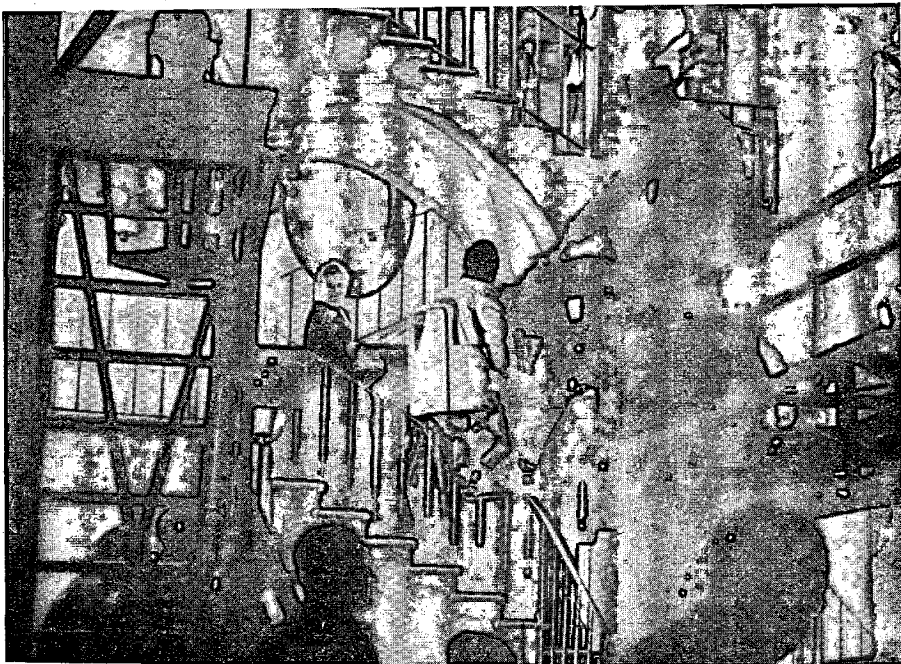
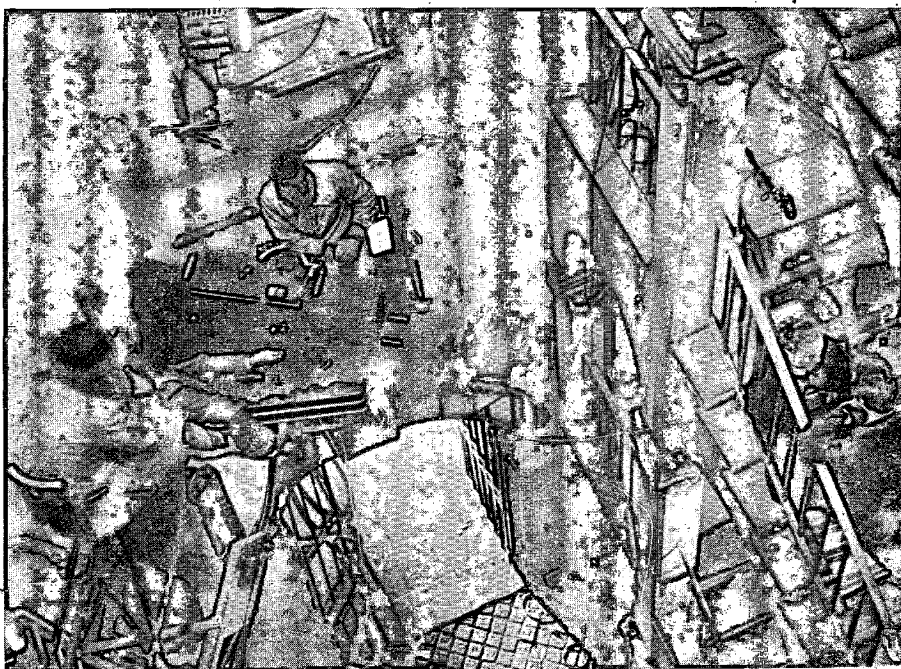
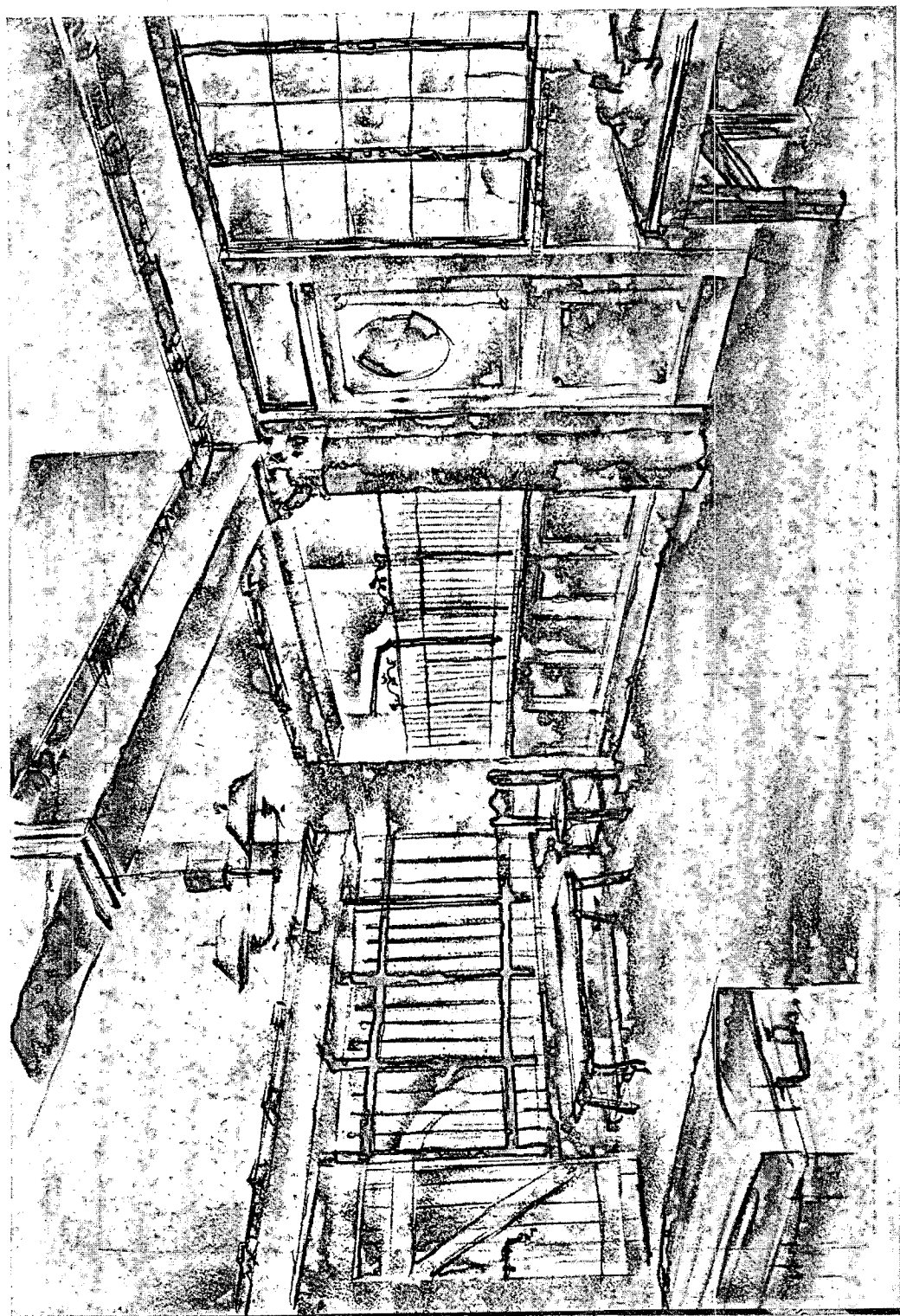
Ines smarrita.

43 — (*P. A.*).

La Suora, Ines.

Entra in campo Maria premurosa. Ines la stringe all'avambraccio, sta per piangere. Esce rapidamente. La Suora si irrigidisce di nuovo

SUOR MARIA — Ragazze, al lavoro.

ed *esce di campo* a sinistra.

Si gira di Via delle Cinque Lune

Arch. G. FIORINI: Bozzetto per il *Montino*

SCENA QUINDICESIMA

STRADA DEL LABORATORIO E CANCELLO DELLA FORMATORIA

ESTERNO - GIORNO

44 — (*M. C. L.*).
Il cancello della Formatoria. *Entra in campo* da destra Checco con passo dinoccolato e sventagliandosi col cappello di carta. Si appoggia alla parte chiusa del cancello continuando a farsi vento. Quasi di corsa Ines entra in campo, dirigendosi dalla parte del cancello.

45 — (*F. I.*).
Checco scherzosamente sbarra la strada a Ines.

CHECCO — Ehi! Dove andiamo con tutta questa fretta?

Ines cerca di passare, ma Checco, sempre scherzando, continua a sbarrarle la strada, di modo che i due fanno, a destra e a sinistra, quasi un movimento di danza. Checco sorridendo con denti luminosi:

CHECCO — Che diavolo! Proprio oggi che volevo farvi la dichiarazione... E fermatevi un momento!

46 — (*P. P.*).

(*Breve, ma intenso di Ines*).
Irrigidita lo guarda come attonita. Nel piccolo viso triste, e stupito, si riflette come un misterioso avvenimento subcosciente, quello che si chiama comunemente *coup de foudre*.

47 — (*P. A.*).

Ines e Checco.
Ines si riprende, spinge Checco bruscamente da una parte e con voce rotta:

INES — Lasciatemi, per carità, c'è papà che sta male.

Checco subitamente confuso.

Ines va via di corsa *uscendo di campo*.

SCENA SEDICESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - GIORNO

48 — (*M. C. L.*).

Ines *entra in campo* e cammina affrettatamente verso il portoncino della casa di Teta.

49 — (*F. I.*).

Il portoncino.
Entra in campo ansante e agitata Ines.
La ragazza entra rapidamente.

d i s s o l v e n z a

SCENA DICIASSETTESIMA

STRADA DEL CIMITERO E OSTERIA - ESTERNO - GIORNO

50 — (*M. C. L.*).

Cancello del Cimitero, la Chiesa di S. Lorenzo.
Un negozio di marmista, con, sulla porta, lapidi funerarie.
Banchetti di fioraie, bambini e bambine laceri con mazzi di fiori in mano.
Dal cancello del cimitero esce Teta in gramaglie, ma vestita in modo appariscente, accompagnata dal Professore, da Romolo, dalla moglie di questi, dai genitori di Maria (lo scrivano e Anna) e da qualche altro. Teta recita platealmente la commedia della disperazione. Il fazzoletto bianco orlato di nero passa dalla bocca agli occhi, sulla fronte su data dall'agitazione, in un movimento continuo. Più indietro Ines cammina diritta, silenziosa, tra le compagne di lavoro e con accanto Maria. Il gruppo attraversa il piazzale, seguito dal cane.

51 — (*M. C. L.*).

Sul davanti del fotogramma un tavolo e qualche seggiola dell'osteria vicina al Cimitero.
Teta, quasi scoppiando di grasso e di sudore nell'attillato vestito di seta nera, si volta con una mossa teatrale verso il cancello del Verano come se non potesse staccarsi dal povero morto, e grida :

TETA — Federico, Federico mio. . .

Ha quasi un deliquio, per cui Romolo e il Professore la sorreggono e la fanno sedere su una seggiola prontamente avvicinata da una delle donne.

52 — (*P. P.*).

Ines e Maria.
Ines guarda con le labbra sottili e gli occhi taglienti.
Anche il viso di Maria esprime una ingenua e fanciullesca disapprovazione.

53 — (*F. I.*).

Romolo chiamando verso la porta dell'osteria

ROMOLO — Ehi ! un po' d'acqua, presto !

Dall'interno dell'osteria avanza una ragazza rossa, lentigginosa e indolente. Sta masticando. Ha un grembiale bianco,

sudicio e rimboccato a triangolo, in cui si asciuga le mani.

IL PROFESSORE — Piuttosto un goccetto di vino che così gli passa.

Sul fondo, le compagne di Ines la baciano e silenziosamente *escono di campo*.

ANNA — È da ieri che sta digiuna, poveretta.

SERVA DELL'OSTERIA — Asciutto o pastoso?

54 — (*F. I.*).
Quasi controcampo della 53.
Come automaticamente il gruppetto siede attorno al tavolo.

LA MOGLIE DI ROMOLO — Magari una tazza di brodo, povera cristiana, che non si regge in piedi.

SERVA DELL'OSTERIA — Allora?

PROFESSORE — Intanto portaci due litri asciutti.

La serva si allontana.
Ines, trasognata e ansante, come sospinta da Maria, siede anch'essa.

55 — (*M. P. P.*).
Teta cercando indolentemente di alzarsi:

TETA — Ma no, andiamo a casa. Vi dico che proprio non me la sento.

56 — (*M. P. P.*).

Fotogramma pieno. Anna, donna incinta, Teta col fazzoletto premuto sul viso, altra vicina e Scrivano.

DONNA INCINTA — Coraggio, Teta, bisogna che ve ne fate una ragione...

MOGLIE DI ROMOLO — Fallo per quell'anima benedetta che se ti vedesselo faresti contento anche lui.

ANNA — Almeno per quella povera figlia di Ines... Eh sì, povera innocente...

57 — (*M. P. P.*).

Fotogramma pieno.

È in campo anche Romolo, col gomito appoggiato sulla tavola e la testa nel palmo della mano, pensieroso.

58 — (*P. P.*).

Ines guarda con viso chiuso e duro in direzione della matrigna.

Rumore di stoviglie (*f. c.*).

Mormorio.

ANNA — Coraggio, un goccio di vino non ha mai fatto male a nessuno.

59 — (*P. A.*).

Maria e Ines.

Ines si alza in piedi. Un sin-

ghiozzo sordo la scuote. Maria, premurosa, si alza

INES — Noi andiamo.

Escono di campo senza salutare. Il cane, che era accovacciato, corre dietro a Ines.

SCENA DICIOTTESIMA

STRADA DEL VERANO - ESTERNO - GIORNO

60 — (*M. C. L.*).

Ines e Maria camminano sottobraccio *verso la camera*.
Ogni tanto Ines si porta il fazzoletto orlato di nero agli occhi. *Giunte in P. A. carrello arretrante su tutto il dialogo.*

MARIA — Su, Ines, quella benedett'anima di papà tuo ti voleva vedere sempre allegra.

INES — Povero papà...

Maria improvvisamente si ferma e guarda davanti a sè con certo senso di sollievo.

MARIA — Checco!

61 — (*F. I.*).

Checco, un po' impacciato. Si toglie il cappello, e fa un passo avanti, titubando.

CHECCO — Mi dovete scusare dell'altro giorno, ma io non sapevo... Mi è rincresciuto tanto.

62 — (*P. P.*).

Ines.

73 — (*M. P. P.*).

Checco sempre un po' titubante;

CHECCO — Sentite, Ines, per quello che vi vorrei dire... non mi pare il momento...

S'impapera.

64 — (*M. P. P.*).

Ines-Checco.

Ines piangente, solleva gli occhi su Checco. Un lampo di speranza, di riconoscenza le illumina il povero volto doloroso.

CHECCO — Ecco, Ines, non m'escono le parole dalla bocca... penso quanto avrete sofferto... perchè... insomma...

Ines con slancio, inavvertitamente:

INES — Oh, Checco!

65 — (*P. A.*).

Checco, Ines e Maria.

Ines stende le mani a Checco che le afferra fra le sue. Poi, in uno slancio spontaneo, tira a sè la ragazza e l'abbraccia. Ines scoppia in pianto. Anche Maria si asciuga una lacrima.

INES — Grazie, Checco. Ma ora andate via, fatemi il piacere...

Porge la mano a Checco che la stringe. Dolcemente se ne libera.

Panoramica. Le due ragazze riprendono la strada.

Checco, di spalle, le guarda allontanarsi, poi *esce di campo*.

SCENA DICIANNOVESIMA

STRADA DEL CIMITERO E OSTERIA - ESTERNO - GIORNO

66 — *Dettaglio.*

Un bicchiere in cui, da una brocca di coccio, cola il vino di Frascati.

IL PROFESSORE (*f. c.*) — Altri due litri.

Carrello indietro.

Il solo tavolo apparecchiato con bicchieri, piatti, pane, posate, avanzi di cibo, ossa di pollo, bucce di arance e brocche di vino. Un gatto sulla tavola.
Movimento panoramico.

Teta che si è slacciata un po' il vestito per il caldo e parla al professore seduto accanto a lei, con l'eccitazione del suo temperamento esuberante e sanguigno.

TETA — Può essere un buon affare. Ci penserò. Certo, una decisione bisogna prenderla.

Col fazzoletto a lutto si sventaglia.

TETA — Voi capite, sola, una figlia da mantenere, un negozio che quella benedett'anima, parlando come se fosse vivo, non gli ha mai fruttato un soldo. . .

Teta sospira come rassegnatamente.

67 — (*C. T.*).

Il gruppo che mangia fave e pecorino. Montagne di bucce davanti a ciascuno.

Sul davanti del fotogramma, Teta e il professore.

PROFESSORE — Vedrete, è un'idea Eppoi ci sono certe risorse. Oggi c'è ricerca di oggetti antichi.

TETA — Forse avete ragione. Farò come dite voi.

Il professore, insinuante :

PROFESSORE — Sono a vostra disposizione; si potrà combinare qualcosa di buono.

68 — (*P. P.*).

Teta.

La donna enorme, col viso congestionato e imperlato di sudore, non apparirà mai più in tutto il film volgare come in questa inquadratura.

Dinanzi a lei è un mucchio di fave. Ne spezza una, porta il frutto alla bocca, poi sputando la buccia e masticando si rivolge di nuovo al professore

TETA — Certo, se mi dite che si tratta del 30%, c'è convenienza...

Dissolvenza

SCENA VENTESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - MATTINA

69 — Dal *dettaglio* del grande orologio sopra la bottega di Federico, *carrello indietro fino a F.I. abb*.
Una scala a pioli è appoggiata al muro e un operaio in camice bianco e zucchetto di carta sta calando il grande orologio a un ragazzino che, da terra, lo aiuta. Sulla porta dell'ex-orologeria si affaccia Teta, vestita in abito da lavoro. Guarda in alto verso l'operaio.

TETA — Beh ! ancora qui stiamo ? Ci vuol tanto tempo ?

OPERAIO — Eh ! sora Teta, il tempo che ci vuole. Non so' fiaschi che s'abbottano, se ha da essere un lavoro fatto a regola d'arte.

Poi, rivolto al ragazzino, indicandogli la nuova insegna appoggiata contro il muro :

OPERAIO — Manda !

Il ragazzino gli porge l'insegna (*raccordo sul movimento*).

70 — (*P. P.*).

Operaio con l'insegna «SI FANNO PRESTITI SU PEGNI». L'uomo guarda un po' sprezzantemente in basso.

TETA — A regola d'arte... Quante storie per quattro pennellate.

Operaio fissando l'insegna e tenendo due lunghi chiodi in bocca

OPERAIO — Eh ! già, sora Teta, oltre che ci fate lavorare, salvo ognuno, di domenica.. , Dio ce la mandi buona.

71 — (*P. A.*).

Dall'alto.

Teta entrando nell'orologeria :

TETA — Presto presto, meno chiacchiere.

72 — (*F. I. abb.*).

L'operaio mormora qualcosa all'indirizzo di Teta che scompare nella porta della orologeria. Poi si mette a inchiodare rabbiosamente l'insegna, brontolando :

OPERAIO — Eh ! avete ragione voi... chè ve va l'acqua pe' l'orto !

SCENA VENTUNESIMA

EX-OROLOGERIA ORA MONTINO - INTERNO - MATTINA

73 — (*C. T.*).

L'orologeria tutta bianca e lattiginosa per la verniciatura di fresco alla quale un operaio sta dando gli ultimi ritocchi.
Il bancone è coperto da un lenzuolo bianco. L'operaio, anch'esso in camice bianco e col viso schizzato di calcina, si volge al rientrare di Teta sicura e quasi impetuosa, nera negli abiti da lutto.
Teta si guarda attorno un po' arcigna, va dietro al bancone.
Una voce la fa ad un tratto voltare verso la porta.

PROFESSORE — Si può salutare la sora Teta?

74 — (*F. I.*).

Il Professore, che abbiamo già visto all'osteria del Verano, è apparso sulla soglia, con la sua barbetta mefistofelica e i suoi occhietti vivaci e fuggevoli.
Teta *entra in campo* muovendogli incontro.

TETA — Oh, siete voi, professore? Avanti, avanti... attent'alla vernice.

75 — (*P. A.*).
Teta e il Professore.

PROFESSORE — Bene, benissimo. Vedo che i lavori procedono rapidamente. È venuto un bel locale!

Il Professore si guarda attorno, solleva la coperta del bancone, annuisce soddisfatto, approvando:

PROFESSORE — Ricordatevi quello che v'ho detto. Oggi gli oggetti antichi valgono più dell'oro. E chi li porta qui certo il valore non lo conosce.

Il Professore ride furbescamente, fa una piroetta un po' marionettistica e si avvia verso la porta.

TETA — Eh sì, ma bisogna che m'aiutiate per la stima, perchè io non ci capisco niente.

Il Professore, voltandosi:

PROFESSORE — State sicura, ci penso io...

76 — (*C. T.*).
Sulla porta si affaccia Romolo, toccandosi con due dita il cappello.

ROMOLO — La carrozza?

TETA — Grazie, Romolo. Però mi dovete aspettare. Vado un momento su a casa, mi cambio per andare a Messa.

Rivolta al Professore:

TETA — Arrivederci, Professore. D'accordo?

PROFESSORE — D'accordo.

Teta si avvia all'uscita ed esce seguita dal Professore.

SCENA VENTIDUESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA LETTO - INTERNO - GIORNO

Dopo la morte di Federico la casa ha preso una certa pretesa di ricchezza.

77 — *Particolare.*

Lo specchio del comò dagli orli dorati e con la decorazione di un drago di legno in un angolo. Davanti una ciotola di gioielli, una bottiglia di profumo, un fazzoletto di velo e un piumino.

Il portacipria è rovesciato e la cipria sparsa sul piano del comò.

78 — (*M. P. P.*).

Teta.

In corsetto, le braccia larghe e floride sollevate per appuntare dietro la testa una spilla tra i capelli. L'ascella nereggia nella piega profonda dell'attaccatura del braccio candido e molle.

79 — (*M. P. P.*).

Controcampo visto nello specchio.

Teta intinge il piumino nella cipria sul marmo e se lo passa affrettatamente sulle ascelle.

80 — (*P. A.*).

Teta riflessa nello specchio e parte della stanza.
Dalla porta entra Ines.

81 — (*F. I.*).

Teta si volta, s'infila un giacchettino di lana e mentre allaccia al polso un bracciale tolto dalla ciotola dinanzi allo specchio :

TETA — Ines ! Ancora non sei pronta !

La ragazza avanza verso di lei. È vestita a lutto colla semplicità più dimessa. Ha un volto reso dolce e puro dalla sofferenza.

TETA — Presto, che perdiamo la Messa !

La ragazza non si muove. La donna continua ad ingioiellarsi.

TETA — Mica ti sarai messa in testa di venire in Chiesa con quegli stracci addosso !

82 — (*P. A.*).

Le due donne.
Ines col volto chiuso :

INES — Non sono stracci !

Teta la guarda con una certa rassegnata dolcezza e con tono ragionevole :

TETA — Potevi metterti l'abito nuovo che ti ho fatto fare.

83 — (*M. P. P.*).

Ines.

Il volto della ragazza esprime una testardaggine chiusa e irragionevole.

INES — Non ne ho voglia.

84 — (*M. P. P.*).

Controcampo della 81.

Gesto di Teta con la testa.

TETA — Eh già, perchè la gente dica che ti mando come una stracciona perchè non sei mia figlia.

85 — (*P. P.*).

Il volto di Ines con espressione pungente e crudele

INES — Ah ! se la gente dicesse solo questo !

86 — (*P. P.*).

Teta.

Come dolorosamente sorpresa, poi sdegnata

TETA — E che possono dire quei morti di fame ? Diranno che per vestirti e mantenerti come una signora spendo il sangue mio !

87 — (*M. P. P.*).

Teta e Ines.

Ines si volge a guardare la matrigna, poi con lentezza esasperante :

INES — Già, il sangue vostro ! Con sto bel mestiere che fate !

88 — (*M. P. P.*).

Teta (spalla di Ines *in campo*).
La donna, inviperita:

TETA — Ah sì? Hai anche il coraggio di insultare tua madre!

INES — Voi non mi siete madre!

TETA — To', piglia questo!

Teta assesta alla ragazza un solenne schiaffone che le fa tintinnare i braccialetti al polso.

Grido di Ines.

(*Raccordo sonoro col seguente*).

SCENA VENTITREESIMA

SCALA CASA DI TETA - INTERNO - GIORNO

89 — (*F. I.*).

Dal pianerottolo. Famiglia di inquilini che stava scendendo si è fermata in ascolto per le *grida che vengono dalla casa di Teta.*

Anna, con un gesto di commiserazione

ANNA — Quella Ines, povera creatura !

SCRIVANO — Certo, madrigna non è madre ! Eppoi mezza cispadana ! Non la senti come parla !

Si apre la porta e compare Teta accompagnata da Rosetta. Teta sbatte violentemente l'uscio dicendo forte :

TETA — E stia a casa, si perda l'anima !

Gli inquilini che si erano fermati si fanno un po' da parte. Ma Anna, per darsi un contegno volge la testa da un lato e chiama :

ANNA — Righetto !

Lo Scrivano guarda Teta con disapprovazione e si tocca il cappello salutando freddamente.
Sopraggiunge Maria che saluta. Si fanno da parte e Teta risponde con sussiego ai saluti, passando, sgargiante e ingioiellata come la Madonna di Loreto, innanzi a tutti, colla sua aria di superiorità.
Rosetta la segue con il libro da Messa in mano.

90 — (*P. A.*).
Oltre la ringhiera.
Maria si accosta a Teta e disinvoltamente chiede :

MARIA — E Ines non viene ?

Teta, un po' irritata, voltandosi e con gesto di noncuranza:

TETA — No, quella ci ha gli isterismi.

e scende.
Maria leggermente ironica :

MARIA — Ah !

La madre le dà uno strattone.
Righetto arriva di corsa.

ANNA — Oh, ce l'abbiamo fatta !

Scendono.

91 — (*C. L. dall'alto*).
(*In modo che si veda più di una rampa di scale*) gli inquilini che scendono.

D i s s o l v e n z a

SCENA VENTIQUATTRESIMA

ESTERNO LABORATORIO - POMERIGGIO INOLTRATO

92 — (*M. C. L.*).
Dalla porta del laboratorio, escono a frotte numerose ragazze, vociando, ridendo, dandosi spinte, chiamandosi.
Appena fuori dal convento, molte di loro lanciano grida gioiose e si dirigono di corsa verso il cocomeraro fuori campo.
Carrello arretrante e panoramica fino a M. C. L., includente la grande piramide di cocomeri su di un banchetto.
Il Cocomeraro con la parannanza bianca brandisce un'enorme coltella e taglia con rapidità e precisione una serie di fette uguali che una donnetta magra distribuisce alle ragazze che si affollano attorno al banchetto.

Musica che lega questa scena e le tre seguenti in unità narrativa.

93 — (*F. I.*).
Le ragazze attorno al Cocomeraro, Ines è fra queste, allegra. Compra due fette di cocomero. Tenendole una per mano si allontana rapidamente.

94 — (*F. I.*).
Controcampo.
Ines passa rapidamente *davanti alla camera.*

95 — (*F. I. abb.*).
Checco, con le mani in tasca e l'espressione disoccupata di chi attenda, con grande concentrazione colpisce col piede dei sassi.
Entra in campo Ines festosa e vivace e prima che il giovanotto le possa dire qualcosa gli tende una fetta di cocomero che Checco addenta.

96 — (*P. A.*).
Checco e Ines.
I due si prendono sottobraccio e si avviano con passo agile addentando le fette di cocomero e ridendo.

Dissolvenza incrociata

SCENA VENTICINQUESIMA

OSTERIA CAMPESTRE - ESTERNO - GIORNO

97 — (*M. P. P.*).
Checco e Ines.
I due giovani ridenti.
Improvvisamente Checco dà una spinta alle spalle di Ines, la quale scompare verso l'alto del fotogramma.
Carrello indietro. La « camera » scopre una « canofiena » che ritorna. L'altalena è sotto un pergolato da cui pendono grossi grappoli d'uva. Quand'è all'altezza di Checco, questi vi balza sopra, mettendosi in piedi e afferrando le corde dalla parte opposta di Ines. Facendo forza sulle gambe imprime un nuovo moto all'altalena.
Ines lietamente si alza in piedi sulla tavola e lo aiuta nello sforzo. Con un movimento sincrono i due riescono a dare un forte impulso all'altalena, la quale passa due volte *davanti alla camera*.

Dissolvenza incrociata

SCENA VENTISEIESIMA

STRADETTA PRESSO IL VERANO - ESTERNO - GIORNO

98 — *Dettaglio.*

Fiori su di un banchetto.
Carrello indietro a scoprire la fioraia che con la forbice, che há appesa alla cintura, spunta un po' i gambi grondanti di un mazzo di crisantemi che avvolge in una carta porgendoli ad Ines. Checco dà una moneta alla donna, poi si avvicina ad Ines e sospingendola con delicatezza affettuosa si avvia con lei verso il fondo della stradetta, oltre il muro della quale svettano alte cime di cipressi.

Dissolvenza incrociata

SCENA VENTISETTESIMA

VICOLO - ESTERNO - SERA

99 — *Dettaglio.*

Una gronda rotta che lascia cadere uno scroscio d'acqua.
Carrello indietro fino a scoprire la Caldarrostara seduta al riparo di un balconcino con davanti il fornelletto e il cestello delle caldarroste. Accanto il portoncino di una casa popolarissima. Si capisce che si tratta di un angolo di vicolo cieco.
Entrano in campo prima Ines che si tiene uno scialletto allargato sulla testa.
Entra nel portone, si scrolla e si volge ridendo.
Entra in campo Checco con la giacca sulla testa e il cappello in mano. Infila anche lui il portoncino. Si scuote, tocca i capelli bagnati della ragazza. Ines ride. Il giovanotto dà un'occhiata fuori per sincerarsi che non ci sia nessuno. La Caldarrostara è tutta preoccupata di ripararsi dalla pioggia.
Checco fa per dare un bacio sulla bocca a Ines la quale si ritira e gli porge la guancia.
Checco le posa le labbra sulla guancia.

D i s s o l v e n z a

SCENA VENTOTTESIMA

OROLOGERIA ORA MONTINO - INTERNO - GIORNO

100 — (*C. T.*).

La vecchia orologeria del sor Federico completamente trasformata in agenzia di pegni. Un cartello avverte: « *I pegni non rinnovati sono venduti il giorno successivo alla scadenza* ». Un mobile a scansiette e cassettini è pieno di astucci e di scatole con cartellini appesi. Il banco, verniciato a nuovo, porta ora un grande leggìo su cui è un enorme mastro.
In un portacarte a muro sono infilate cedole e tagliandi.
Una donnetta entra e si avvicina al banco, presso cui è un'altra donna che guarda, senza capire, Teta che con una peretta fa cadere alcune goccie di liquido su un grosso braccialetto.

101 — (*F. I.*).

Teta, asciugato il gioiello, lo posa sul piatto della bilancetta, poi aprendo il cassetto:

TETA — Due scudi va bene? È oro basso.

La donnetta vorrebbe dire qualcosa, poi fa un rassegnato gesto di assenso ed esce intascando le monete. L'altra donnetta si avvicina a Teta. Tira fuori qualche spicciolo e lo mette sul banco.

DONNETTA — Mi fate il rinnovo a un mese per quegli orecchini.

TETA — Rinnoviamo un'altra volta? E poi ce li avrete i soldi?

DONNETTA — Ce li avrò sì. Mia figlia alla fine del mese mi ha detto che mi darà tutta la paga. Del resto, sono serviti per lei.

TETA — Allòra facciamo a un mese.

Con aria indifferente, scrivendo:

TETA — Uno scudo. Dove lavora vostra figlia?

DONNETTA — Dalle monache del Sacro Cuore. Sta con la vostra ragazza... Ines, mi pare. Una brava figliola, dice.

102 — (*M. P. P.*).
Teta e la donnetta.
Teta stacca la polizzetta e la consegna alla donna.

TETA — Come?

DONNETTA — Dicevo, una ragazza bona come un pezzo di pane. Mia

figlia me ne parla spesso. Tranquilla... lavoratora...

TETA — Anche troppo. Sapete che ci hanno queste ragazze? Non ci hanno sangue nelle vene, non ci hanno.

Teta e la donnetta ridono, con aria di dire « ci siamo capite ». La donnetta paga e si avvia.

103 — (*F. I.*).

Il Professore compare sulla porta del montino e saluta cerimoniosamente Teta. La donnetta *entra in campo* ed esce sulla strada.

PROFESSORE — Sora Teta...

TETA (*f. c.*) — Avanti, avanti...

PROFESSORE — Roba antica, niente?

104 — (*P. A.*).

Il Professore e Teta:

TETA — Niente questa settimana.

PROFESSORE — E il lavoro come va?

TETA — E anzi, anzi, da sola non ci arrivo. Segna, registra, polizze, rinfreschi...

Il Professore ridacchiando:

PROFESSORE — Vi ci vorrebbe un aiuto.

TETA — Eh già, ma una persona fidata.

PROFESSORE — Ci avete Ines.

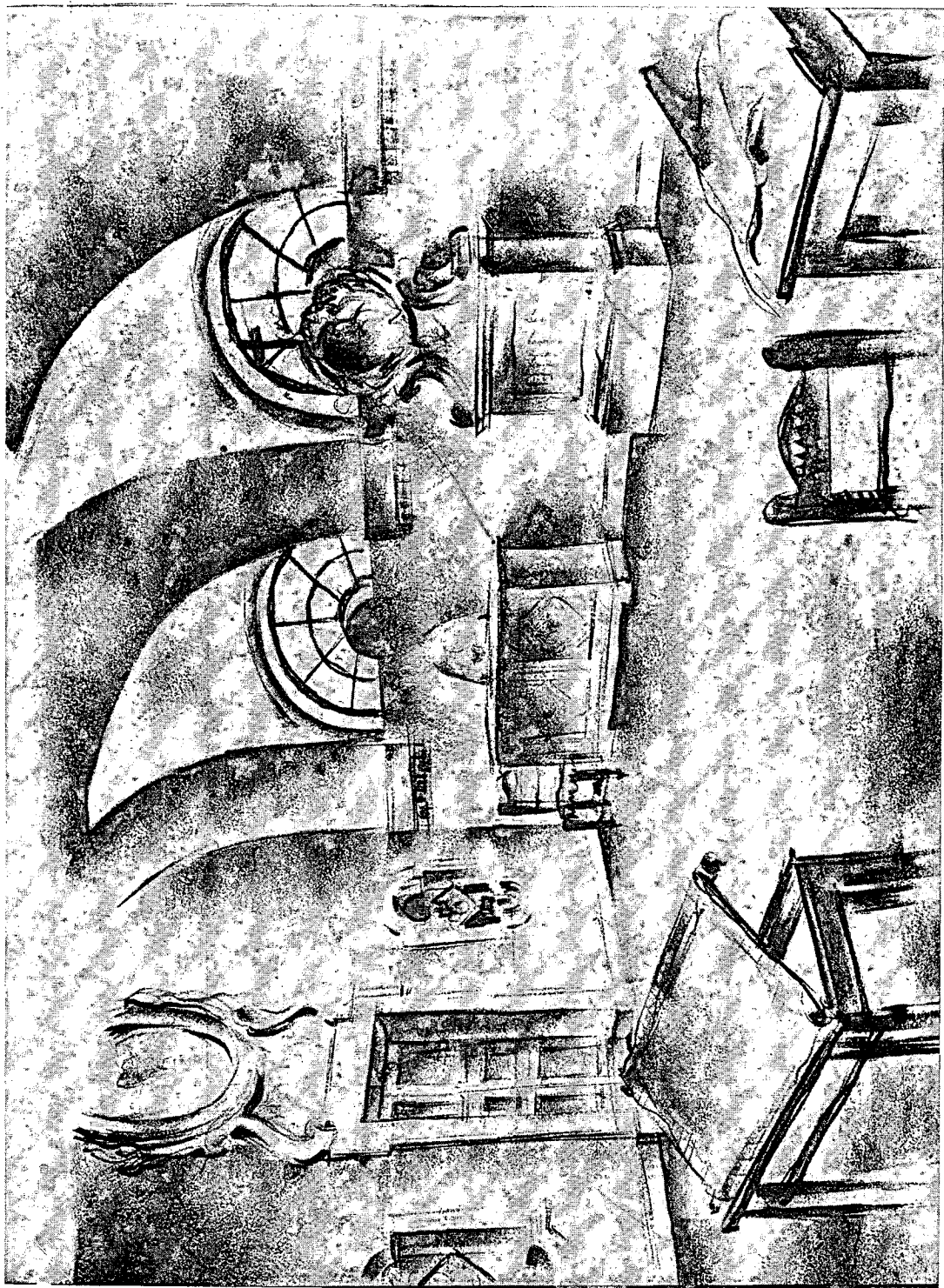
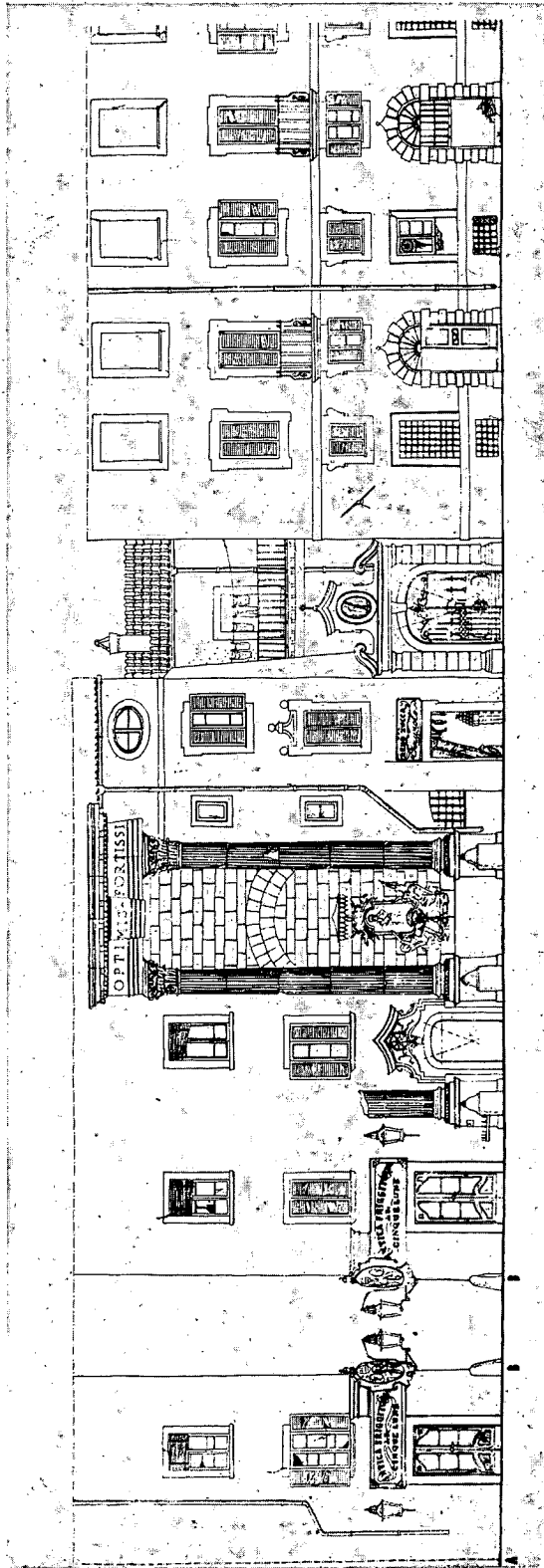
TETA — Quella? Per carità... Va bene giusto per le monache.

105 — (*F. I.*).

Professore e Teta.

PROFESSORE — Per i giovanotti pure, a quanto pare.

TETA — Come ? . . . Come ? . . . Spiegatevi meglio. . .

D i s s o l v e n z a

Arch. G. FIORINI : Prospetto per *Via delle Cinque Lune*

SCENA VENTINOVESIMA

CASA TETA - STANZA DA PRANZO - INTERNO - SERA

106 — (*C. T.*).

Rosetta ha terminato di apparecchiare la tavola con mezza tovaglia. Torna via e riappare con una zuppiera fumante che depone in mezzo alla tavola. Teta è seduta al suo posto in evidente attesa. Ines appare nella stanza ansante e trafelata. Si dirige verso la sua camera, ma Teta la ferma con :

TETA — Chi era quel giovanotto ?

107 — (*P. A.*).

Ines.
La ragazza solleva la testa con una certa risolutezza guardando verso Teta.

TETA (*f. c.*) — Non ci farai mica l'amore, spero ?

Ines, calma, si toglie lo scialle e lo dà a Rosetta che *entra in campo*.

INES — E se lo facessi ?

108 — (*M. P. P.*).

Teta al tavolo.

La donna senza troppa irritazione :

Teta — Brava sfacciata! È questo il modo di rispondere a tua madre? Bella cosa per una ragazzetta come te andare in giro e farsi accompagnare da questo e da quello. Siediti e mangia che la minestra sta diventando colla.

109 — (*F. I.*).

Teta.

Ines *entra in campo* come se volesse dire qualcosa, poi tace e siede. Teta comincia a mangiare qualche cucchiaiata di minestra. Guarda Ines che non mangia. Teta con la stessa severità esteriore :

Teta — Queste cose poco mi vanno a genio, lo sai. Quando arriverà il momento di pigliare marito ci penserò io a sceglierti quello che ci vuole.

La ragazza guarda con durezza la matrigna e si stringe nelle nelle spalle.

Teta — Hai capito?

110 — (*M. P. P.*).

Ines.

La ragazza con risolutezza

INES — Io non voglio nessuno, io non faccio niente di male, ma sposerò solo un uomo che mi piace, magari senza soldi, ma lavoratore, com'era papà mio.

111 — (*M. P. P.*).
Teta.
La donna, con una certa energia:

TETA — Non è questo il modo di rispondere a tua madre.

112 — (*P. P.*).
Ines.
La ragazza freddamente:

INES — Voi dopotutto non mi siete madre!

113 — (*P. A.*).
Teta si alza, battendosi una mano sul petto.

TETA — Io non ti darò mai il permesso di sposare il primo che capita. La responsabilità ce l'ho tutta io.

Ines la guarda con fermezza:

INES — Non ve ne incaricate. Io mi voglio sposare chi dico io. Ecco. E voi non ci dovete metter bocca.

Teta inviperita:

TETA — Eh, questo lo vedremo. Tu sei in casa mia e mi devi rispettare. Guarda un po' questa svergognata! Intanto, per cominciare, non andrai più dalle monache.

114 — (*P. P.*).
Ines (*si alza*).
Con espressione un po' disgustata e con un sorriso ironico:

TETA (*f. c.*) — Verrai giù con me, a darmi una mano al montino.

Ines freddamente:

INES — Chi? io al montino? No! Ve lo potete levare dalla testa.

115 — (*P. A.*).
Le due donne.
Teta guarda Ines per un attimo in silenzio. Poi anche lei con tono freddo:

TETA — Allora starai a casa. Qui, chiusa in casa; che tanto non hai bisogno di lavorare tu.

Con un gesto di disprezzo:

TETA — Ora capisco la tua smania di andare al laboratorio... il lavoro... le monache... sei una fintona!

Ines esce sbattendo la porta.

116 — (*F. I.*).
Teta torna a sedersi.

TETA — Rosetta! Rosetta!

Appare Rosetta. Teta, riprendendo a mangiare:

TETA — Porta in cucina. Se ha fame, verrà di là.

Dissolvenza

SCENA TRENTESIMA

FORMATORIA - INTERNO - GIORNO

117 — *Particolare.*

La testa del Mosè michelangiolesco, sbattuta violentemente dalle mani di Checco, cade a terra spezzandosi.

CHECCO (*f. c.*) — Mannaggia pure a sto pupazzo...

118 — (*F. I. abb.*).

Checco presso a un tavolo con le forme e le secchie del gesso, in maniche di camicia, imbrattato di bianco, dà un calcio ai frammenti della testa del Mosè.

Dall'altra parte del tavolo il formatore lavora con palette e sgurbie ad un calco.

Sulla loro testa pendono serie di pezzi anatomici eguali: mani, braccia, gambe.

Il formatore guarda verso Checco e con bonaria ironia canticchia

CHECCO — Rompiti le corna!

FORMATORE — Amore, amore, che m'hai fatto fare...

119 — *(P. A.)*.
Checco. Il giovanotto lavora rapidamente, senza cogliere la allusione. Urta il secchio del gesso, che si trova sul tavolo e lo rovescia.

120 — *Dettaglio*.
Il piano del tavolo sul quale si stende il liquido denso e bianco.

121 — *(P. A.)*.
Checco, che si è scansato bruscamente per non sporcarsi, ha un gesto di disperazione teatrale.
Entra in campo il formatore, che con voce pacata:

FORMATORE — Lascia perdere, Checco, oggi non è giornata.

Checco, irragionevolmente rabbioso anche contro di lui, si volta di scatto.

CHECCO — Come sarebbe a dire ?

Il formatore, battendogli la mano sulla spalla paternamente e con la solita ironia bonaria :

FORMATORE — Eh, figlio bello ! Ci hai una rabbia addosso...

Lo guarda, poi soggiunge con finezza :

FORMATORE — Non è per impicciarsi, ma anche il gesso sta a due paoli al chilo.

Checco rimane confuso.
Il formatore, sospingendolo verso la porta:

FORMATORE — Va, figlio, che è meglio, va a prendere un po' d'aria finchè non t'è passato l'urto di nervi.

122 — (*C. T.*).
Checco annuisce con un sorriso un po' imbarazzato.

CHECCO — Avete ragione, oggi proprio non ci sto con la testa.

Piglia uno straccio e ripulisce il tavolino.
Il formatore si appoggia al tavolino e carica filosoficamente la pipa, guardandolo di sottocchi.
Anche Checco solleva la testa e lo guarda un po' in tralice dal basso. Poi, con un piccolo sorriso quasi timido, dice:

CHECCO — Scusate.

Il formatore, aspirando ghiottamente le prime boccate della pipa, fa un cenno con la testa.
Checco ha quasi finito il suo lavoro. Il formatore gli si avvicina, gli toglie lo straccio:

FORMATORE — Non te ne incaricare, va figlio mio.

Checco si toglie la parannanza, si dirige verso il divano e scosta la tenda.

123 — (*P. A.*).

Checco dinanzi al lavandino, si sbottona la camicia e comincia ad insaponarsi con energia.

SCENA TRENTUNESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - GIORNO

124 — (*F. I.*).

Romolo, sulla porta della scuderia, sta placidamente fumando la pipa. Il garzone di scuderia entra con un forcone di lettiera. Romolo, sorvegliando da fuori il lavoro:

ROMOLO — Rivoltala bene quella paglia! Vagli sotto, vagli sotto, che non ti fa niente la Mora! Quella più che cascarti addosso non può.

Romolo si volta come per incontrare con lo sguardo qualcuno che apprezzi la sua spiritosaggine.

125 — (*M. C. L.*).

Sopraggiunge Checco, tutto ben messo, che però non bada a Romolo, intento com'è a guardare le finestre di Ines. Romolo, tirando una gran boccata dalla pipa, con leggera punta ironica, rivolto a Checco:

ROMOLO — Magari la cavalla ci avesse le gambe tue! Ma ho paura che ti logori le suole delle scarpe inutilmente. Hai voglia a fa' le passeggiate!

Checco si ferma guardandolo un po' in cagnesco.

CHECCO — E perchè?

Romolo a Checco che si avvicina:

ROMOLO — Vai, che lo sai anche te che la ragazza... Teta l'ha riposta assai meglio dei pegni del montino. Caro mio, per farla a Teta ci vuole altro che un fringuello come te.

e fa segno che è chiusa in casa

126 — (*M. P. P.*).
Checco e Romolo.
Checco, con aria sdegnata alterandosi sempre più:

CHECCO — Si vede proprio che non mi conoscete. Io sono capace di entrare in negozio e di dirgliene quattro in presenza a tutti, a quella strozzinaccia scomunicata...

127 — (*M. P. P.*).
Controcampo della 126.
Romolo severamente:

ROMOLO — Ohè, ohè, giovanotto, non esagerare!

Poi scuote la testa, e infine con voce più bonaria

ROMOLO — E poi, dà retta a chi è più vecchio di te. Tu che intenzioni hai con quella ragazza?

128 — (*M. P. P.*).
Checco con un certo fervore

CHECCO — Io la sposo.

129 — (*M. P. P.*).
Checco e Romolo

ROMOLO — E allora ti pare giusto compromettere una figlia di famiglia, farsi vedere insieme a lei in mezzo alla strada, di sera... Facciamo le cose giuste, facciamo.

CHECCO — Eh, ma io questo dico. Perciò voglio parlare con la sora Teta.

Romolo, guardando fuori campo

ROMOLO — Eccola, lascia fare, ci parlo io.

130 — (*M. C. L.*).
La sora Teta esce di casa.

131 — (*F. I.*).
Checco e Romolo.
Romolo fa un cenno a Checco, che entra rapidamente nella scuderia, poi si allontana di qualche passo, fumando con aria indifferente.
Entra in campo Teta.

Si avviano in direzione dell'osteria.
La testa di Checco fa capoccella fuori della scuderia e li segue con lo sguardo finchè escono di campo.

ROMOLO — Buona sera, sora Teta. Posso offrire un goccetto?

TETA — Buona sera, Romolo. Eh, perchè no? Un goccetto non ci sta male a quest'ora, però offro io.

ROMOLO — Eh no, sora Teta, oggi tocca a me. Non mi fate torto.

132 — (*M. C. L.*).

Nel fondo Romolo e Teta che hanno preso posto a un tavolo fuori dell'osteria. Teta risulta di spalle. Checco esce dalla scuderia, guarda ancora e, quand'è sicuro di non essere scorto, si avvia decisamente.

133 — (*F. I.*).

Romolo e Teta.
Romolo sta sedendo. Guarda e vede . . .

134 (*F. I. abb.*).

Checco entra decisamente nella casa di Teta.

135 — (*M. P. P.*).

Romolo e Teta.
Mentre giunge la serva dell'osteria, Romolo guarda in direzione di Checco, scuotendo la testa con disapprovazione.

SCENA TRENTADUESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO - INTERNO - GIORNO

136 — (*F. I.*).

Ines in piedi presso il tavolo.

INES — Come mi sta?

Maria la guarda con la testa reclinata e dice

MARIA — Eh, io non so che ha. Ti sbrillenta tutto.

Poi le riprende il vestito al disopra della cintura e lo va assestando con mani abili

MARIA — Forse, che dici a tirallo su di vita? Ecco, zitta che così sta meglio.

137 — (*P. P.*).

Ines.

La ragazza è evidentemente distratta e triste.

MARIA (*f. c.*) — Eh, ma tu non ci stai con la testa a quello che ti dico.

Ines sorride debolmente.

138 — (*F. I.*).

Maria si solleva, la prende per le braccia e la scuote amorevolmente

MARIA — E svegliati, Ines. Sempre a una cosa pensi tu ! Che stai con gli angioletti ?

Ines annuisce con un gesto della testa pieno di riserbo e siede con un sorriso un po' triste.
Maria siede anche lei

MARIA — Non te la prendere. Tanto lui sa tutto. Io gli ho parlato e gli ho detto come stanno le cose. È rimasto molto male.

139 — (*M. P. P.*).
Ines e Maria

INES — È questo che mi fa stare in pensiero, perchè, sai, Checco ce ne ha poche spicce e non vorrei che me ne facesse una delle sue.

Sospira

INES — Sono così angustiata !
Squilla il campanello della porta di casa.

Le ragazze si guardano un po' stupite.

INES — Chi può essere a quest'ora?

Carrello indietro e panoramica fino alla porta alla cui soglia appare Rosetta.

ROSETTA — C'è uno che vi vuole.

Ines e Maria si alzano.
Ines, aggiustandosi il vestito con aria stupita

Ines — Maria, fammi il piacere, guarda un po' chi è.

Maria si avvia verso la porta, quando si ode la voce di Checco

Checco (*f. c.*) — Permesso?

140 — (*P. P.*).
Ines con espressione.

141 — (*F. I.*).
Checco sulla soglia, con l'aria quasi di un prestigiatore, annunzia sorridendo

Checco — Eccomi qua!

Ines (*f. c.*) — Checco!

SCENA TRENTATREESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - GIORNO

142 — (*F. I.*).

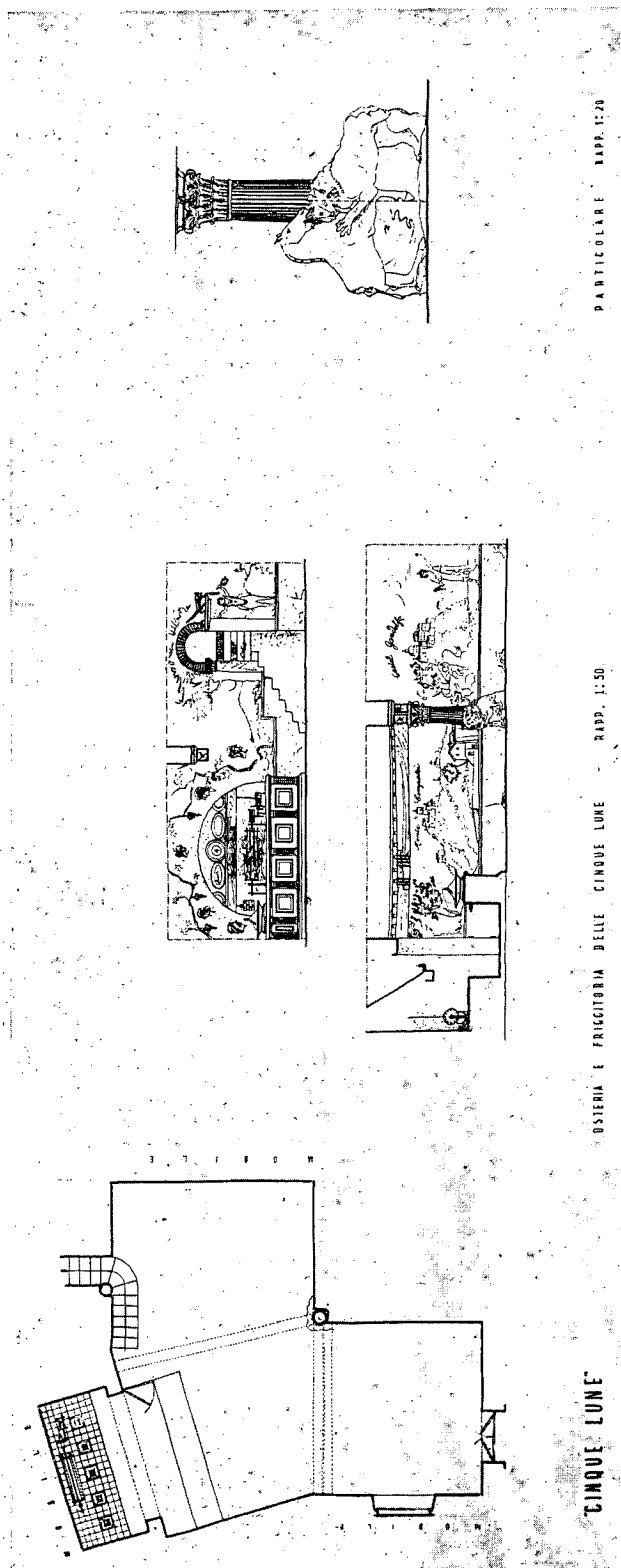
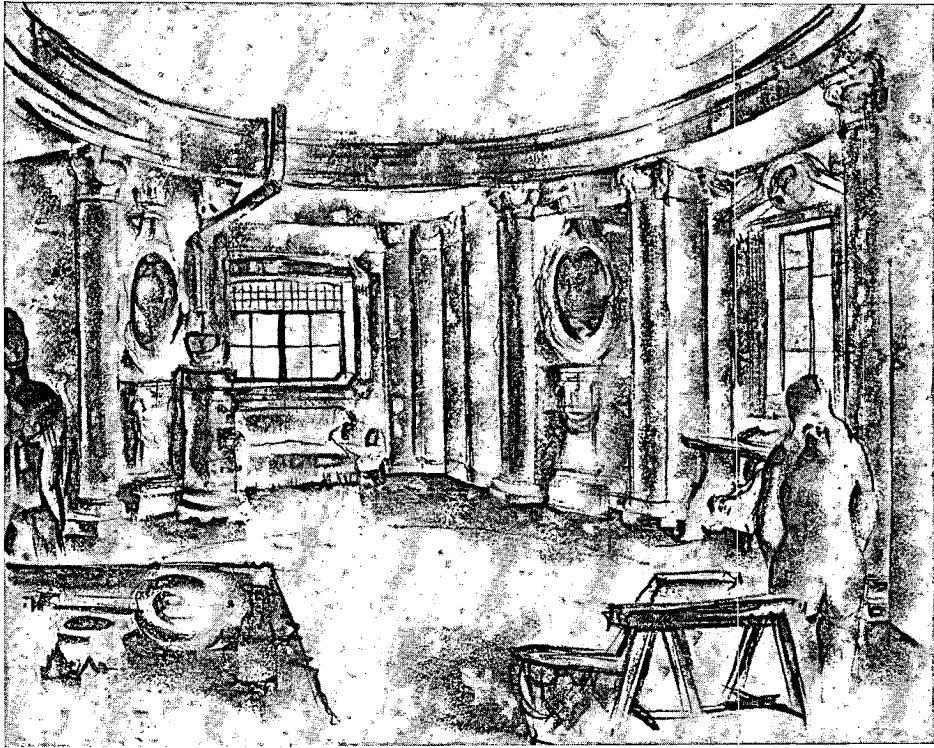
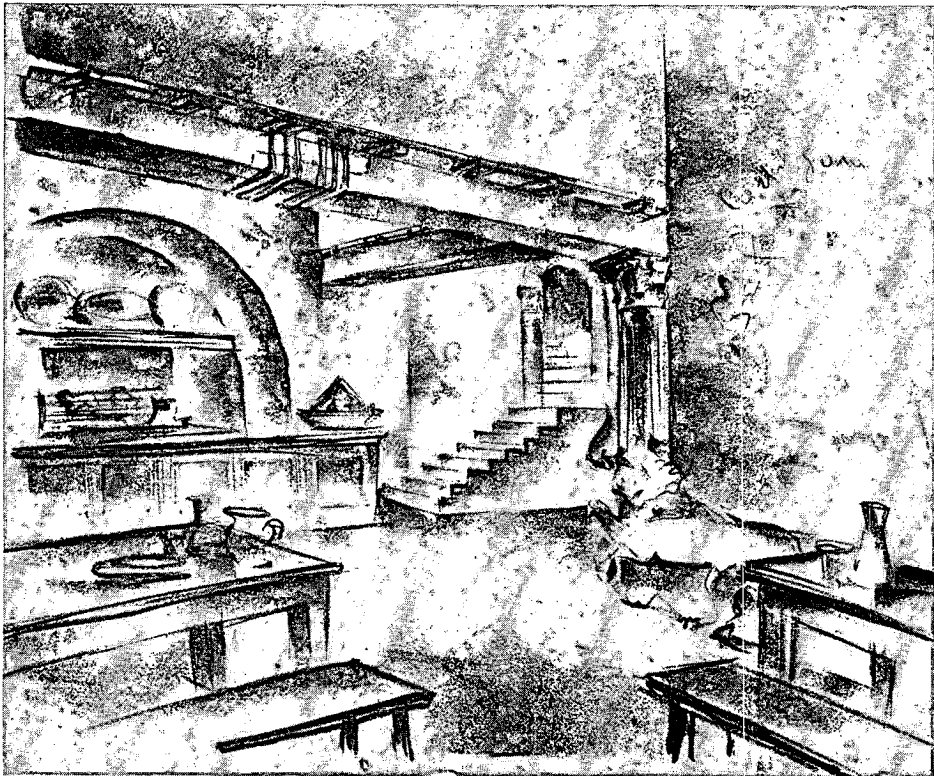
Teta e Romolo al tavolo della osteria: dinanzi hanno boccale e bicchieri. La ragazza della osteria dà il resto a Romolo. Teta, alzandosi

TETA — Come volete voi. Grazie del vino, ma i consigli che mi avete dato non mi capacitano per niente.

Teta e Romolo avanzano fino a *M. P. P. - Carrello arretrante*

ROMOLO — Avete torto, sora Teta.

TETA — Sentite, Romolo, oggigiorno le ragazze ci hanno troppa libertà, mentre io, voi mi conoscete, la penso un po' all'antica.

ROMOLO — Scusate se vi parlo con tanta libertà: ma voi capite, il vetturino di fiducia è un po' come il confessore; è quello che raccoglie tutte le voci, sente tutte le campane. A dirvela con franchezza, questa vostra severità con quella creatura. . .

Arch. G. Fiorini: Pianta e particolari dell'*Osteria delle Cinque Lune*

Arch. G. FIORINI: Bozzetto per la *Formatoria*

Arch. G. FIORINI: Bozzetto per l'*Osteria delle Cinque lune*

Romolo, un po' esitante, cercando di non guardare Teta

ROMOLO — ... specie che non gli siete madre... non so, la gente...

Teta con noncuranza sprezzante

TETA — Eh già, la conosciamo questa brava gente delle Cinque lune. Non nè parliamo, per carità !

Romolo gesticolando persuasivamente e fermandosi

ROMOLO — Ma quello è un bravo giovanotto, io lo conosco. E ha intenzioni serie.

Teta, mettendogli una mano sull'avambraccio e fermandosi anche lei

TETA — Eh ! se con le intenzioni serie si dovessero tirar su le famiglie... si starebbe freschi, si starebbe. Ne so io qualche cosa. Fatemi andare che ci ho gente.

Indica verso il montino. Fa per avviarsi, poi battendosi la mano sulla fronte

TETA — Ah, che testa ! Mi sono scordata le chiavi.

143 — (*P. A.*).
Teta e Romolo.
Teta si volta. Romolo prontamente le sbarra la strada, preoccupato che possa sorprendere Checco. Romolo con comica espressione

ROMOLO — Lasciate fare; ve le vado a prendere io.

Teta scostandolo

TETA — No, no, che devo dire una cosa a Ines.

Esce di campo.

Romolo, mandandosi il cappello sul cucuzzolo della testa e grattandosi il capo, ammicca verso il portoncino, esclamando

ROMOLO — Cocci!

SCENA TRENTAQUATTRESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO - INTERNO - GIORNO

144 — (*M. C.*).

Checco, seduto come un pascià sulla sedia a dondolo; Ines in piedi davanti a lui, nervosa. Maria dall'altra parte del tavolino su cui fa dei ghirigori col dito

INES — Ora ti prego, Checco, va via.

Rumore di chiave e di porta sbattuta.

Checco balza in piedi e tutti si voltano verso la porta.

MARIA — La sora Teta ! Stai a vedere che ora se la piglierà con me.

Checco, dopo un attimo di smarrimento, spinge le ragazze verso la porta, come avendo preso una decisione improvvisa

CHECCO — Andate, andate di là.

Ines esitando, preoccupata

INES — No, no, Checco.

CHECCO — Via, via, andate, presto !

TETA (*f. c.*) — Ines. . .

Le ragazze escono, e si rifugiano in camera di Ines.
Checco si precipita a sedere.

145 — (*M. P. P.*).
Checco che si atteggia a figura contegnosa di ospite in attesa

TETA (*f. c.*) — Ines...

Checco si alza di scatto, inchinandosi verso la porta.

146 — (*F. I.*).
Teta.
La donna, entrata un po' impetuosamente, si ferma di colpo stupita

TETA — Oh! E voi chi siete?

Entra in campo Checco che si inchina di nuovo più lievemente

CHECCO — Scusatemi se sono venuto su fino a casa vostra. Siete la sora Teta, voi?

147 — (*P. A.*).
La donna ancora stupita e già un po' rabbuiata

TETA — Sì, perchè? Mi conoscete?

CHECCO — E come no? Tutta Roma ne parla della bella Teta delle Cinque Lune.

Avanzano *seguiti in panoramica*. Si fermano uno di fronte all'altra presso la finestra. Teta un po' lusingata

TETA — Andiamo, giovanotto.

Riprendendo il tono secco di prima

TETA — Che volete?

Checco seguita a guardarla fra lo scherzoso e l'adulatore

CHECCO — Eppure non hanno torto...

Teta, vincendo nuovamente la lusinga, e cercando di essere fredda e decisa

TETA — Fatela finita. Che volete?

Checco mostrandosi caricaturalmente impressionato

CHECCO — Ah! aveva ragione quell'amico mio che aveva tanta paura.

148 — (*M. P. P.*).
Checco e Teta.
La donna incuriosita, verso Checco

TETA — Chi è st'amico?

CHECCO — Checco. Non lo conoscete?

TETA — Checco? Quale Checco?

CHECCO — Ma sì, andiamo, Checco, il formatore, il laboratorio, il giardino delle monache...

Teta, con una certa irritazione, ma non senza una malcelata curiosità

TETA — Beh, che discorsi sono questi ?

Checco riprendendo la sua aria scanzonata, un po' sorniona e non priva di una certa scioltezza

CHECCO — Se mi permettete...

149 — (*F. I.*).
Teta e Checco.
Il giovanotto indica la sedia sulla quale era seduto prima dell'arrivo di Teta e, senza attendere il permesso, si siede. La Teta gli rimane in piedi davanti, con aria interrogativa e seccata.
Checco, prendendo un tono più serio e convenzionale

CHECCO — Che volete, signora mia ? Ambasciator non porta pena. E se Checco non fosse quel ragazzino che è, e per giunta innamorato cotto, che non sa spiccicar due parole, certo che sarei qui io ?

150 — (*P. A.*).
Checco e Teta.
La donna, sempre in piedi, sta ad ascoltare un po' rigida, ma con un'ombra di curiosità sul volto. Checco riprendendo il tono scherzoso

CHECCO — Eh, l'amore, l'amore. I guai ce li danno a noi.

CHECCO — E sai, tu che hai faccia tosta, hai presenza di spirito, mi fai un piacerone, se sei un amico...

Più lentamente, guardando Teta di sfuggita, ma colorando bene le parole

CHECCO — Uno si crede di trovare chissà che arpìa, e si trova davanti una donna come voi...

151 — (*P. P.*).
Teta.
La donna si lascia un po' prendere dalla voce suadente e lusingatrice di Checco. I suoi lineamenti si fanno meno tirati e nei suoi occhi appare una luce di vanità soddisfatta.

CHECCO (*f. c.*) — ...non si capisce se è la madre o la figlia. Si sa, uno rimane come un carciofo.

152 — (*M. P. P.*).
Teta e Checco.
La donna, cercando di riprendersi

TETA — Eh, ho capito, voi la sapete lunga e la sapete raccontare. S'è appoggiato bene l'amico vostro. Ma me non m'incanta nessuno.

SCENA TRENTACINQUESIMA

CASA DI TETA - STANZA DI INES - INTERNO - GIORNO

153 — (*C. T.*).

Ines seduta sul letto con la testa fra le mani. Maria, alla porta, cerca di ascoltare. Dopo un attimo si alza con espressione desolata

MARIA — Non si sente niente...

Ines si alza e passeggia nervosamente.
Maria con fare affettuoso.

MARIA — Non ti prendere pena, Ines.

Con monelleria

MARIA — Se non strillano, vuol dire che le cose si mettono bene.

SCENA TRENTASEIESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO - INTERNO - GIORNO

154 — (*M. C. L.*).

Teta e Checco.

Checco mostrandosi rassegnato e pensieroso

CHECCO — Eh, lo so! Gliel'avevo detto io che era meglio se veniva lui. Innamorato cotto...

Teta con un certo scherno

TETA — Ah! Già, perchè voi...

Checco, cercando di prendere un tono compunto

CHECCO — Io? Eh, signora mia, io sono una persona seria. Eppoi sono romano. Voi mi capite...

La guarda con intenzione

CHECCO — Mi piacciono le donne vere a me...

TETA — Perchè, quello non è romano?

CHECCO — Come no? Trasteverino!

Teta in tono di congedo

TETA — Ho capito. Non c'è niente da fare. Ines la sposo con chi mi pare.

155 — (*F. I.*).

Checco e Teta.

Il giovanotto si alza. Si avvicina

a Teta con espressione e tono persuasivi

CHECCO — E va bene, signora mia, ma diteglielo voi. Questo lo potete fare. Sapete com'è: quello si convince. Vede che non c'è niente da fare e si mette l'anima in pace.

Con espressione e voce esitante e sorniona

CHECCO — E anche voi, hai visto mai, avete un'impressione. Ve lo faccio conoscere?

156 — (*P. P.*).
Teta.
La donna lo guarda con aria scherzosamente insospettita

TETA — Ohè, giovanotto, non c'è caso che quello sia già di là?

157 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto si porta la mano sul cuore e enfaticamente

CHECCO — No, ve lo giuro

158 — (*P. A.*).
Checco e Teta.
Teta guarda il giovanotto tra il sospettoso e il divertito. Checco avanza teatralmente verso di lei e si sprofonda in un grande inchino presentandosi

CHECCO — Checco Polimanti.

TETA — Salute, che faccia tosta!

SCENA TRENTASETTESIMA

CASA DI TETA - CAMERA DI INES - INTERNO - GIORNO

159 — (*F. I.*).
Ines e Maria.
Ines ha un'espressione addolorata e triste.

TETA (*f. c. evidentemente per farsi sentire*) — Ve l'ho detto. Ines la dò a chi mi pare.

Maria le dà uno schiaffetto amichevole sulla guancia come a dire « non te la pigliare ».

D i s s o l v e n z a

SCENA TRENTOTTESIMA

FORMATORIA - INTERNO - SERA

160 — (*C. T.*).

Checco ha finito di mettere a posto i suoi arnesi da lavoro, si toglie il grembiule e s'infila la giacca.
Prende il cappello, si guarda attorno per vedere se tutto è in ordine e si avvia verso la porta.

161 — (*F. I.*).

Da Checco.
La porta si spalanca ed appare Ines, evidentemente agitata, che entra con un fagotto di panni. Lascia cadere lo scialle che ha in capo sulle spalle.

162 — (*F. I.*).

Checco e Ines.
Il giovanotto la guarda stupito e allarmato

CHECCO — Ines, che è successo?

Ines un po' ansante, posa il fagottello che tiene in mano da una parte, si avvicina ad

una sedia per appoggiarvisi. Checco le si accosta, *mentre la camera li accompagna in panoramica.*
Ines con voce un po' esaltata

INES — Sono scappata di casa.

163 — (*P. P.*).
Checco.
Il viso del giovanotto esprime esitazione e sorpresa.

164 — (*P. A.*).
Checco e Ines.
Ines concitata

INES — Con Teta non ci posso più stare. Ho sopportato tanto, ma ora, capisci, mi vuol separare anche da te...

Con una mano gli afferra il braccio.
Checco, prendendola per la spalla e forzandola a sedere

CHECCO — Su, Ines, sta buona! Siediti.

Ines si lascia cadere sulla sedia, guardando Checco con i grandi occhi fiduciosi.

INES — Non ne potevo più. Era tanto che ci pensavo. Ieri sera quando ho sentito che ti ha detto così, ho deciso.

165 — (*P. A.*).
Checco e Ines.
Il giovanotto siede vicino alla

ragazza. Con voce bassa, come tra sè

CHECCO — Scappata di casa? Ma come? perchè?

166 — (*P. P.*).

Ines.

L'espressione della ragazza che guarda Checco è d'intensa stupefazione e delusione.

INES — Perchè?...

167 — (*P. A.*).

Checco e Ines.

Il giovanotto con troppa naturalezza

CHECCO — Ma sì, perchè mi vuoi bene.

Ma mi pare che così si darebbe troppa soddisfazione alla sora Teta.

Poi aggiunge rapidamente come per non dar tempo di parlare a Ines e facendo con la mano il gesto di contare soldi

CHECCO — Quella, da quanto ho capito, non cerca che i soldi.

Ines sdegnosamente

INES — E che me ne importa a me dei soldi? Le lascio tutto.

Checco con aria maliziosa e sicuro di sè

CHECCO — Sì, ma adesso non complichiamo le cose.

In fondo Teta proprio di no non l'ha detto.

Ines guardandolo meravigliata

INES — Come? Ma tu non la conosci.

Checco, mettendole una mano sulla spalla

CHECCO — No, Ines, il diavolo non è brutto come si dipinge e Teta io in cinque minuti l'ho capita com'è. È troppo furba quella.

Gesticolando in maniera un po' ciarlatanesca

CHECCO — Vedi, tu hai sentito solo le parole, ma è il tono che fa la musica.

168 — (*P. P.*).
Ines.
La ragazza lo guarda.

169 — (*P. A.*).
Checco e Ines.
Il giovanotto persuasivo

CHECCO — Fidati di me. Ora torna a casa prima che Teta se ne accorga e ti giuro che se mi dice ancora di no, ci penso io.

170 — (*M. P. P.*).
Ines e Checco.
La ragazza lo guarda con espressione riconoscente.

INES — Faccio come vuoi, Checco. Se lo dici tu... Sei l'unica per-

sona che mi rimane. Che farei senza di te?

China la testa piangendo e poggiandola sul petto di Checco. Questi le accarezza i capelli come a una bambina.

CHECCO — Su, su, non piangere ora. Sistemerò tutto io con Teta. Riparlerò subito con lei. Vedrai che si accomoda tutto. Vieni, ti accompagno fino al cancello, chè qui non posso lasciare.

171 — (*F. I.*).

Checco la fa alzare, le accomoda lo scialle, prende il fazzoletto e tenendola dolcemente per la spalla, si avvia insieme a leiverso l'uscita.

Dissolvenza

SCENA TRENTANOVESIMA

MONTINO - INTERNO - SERA

172 — (*M. C. L.*).
Teta sta mettendo a posto le scatolette dei pegni nello scaffale.

Rumore della porta che si apre.

Teta solleva la testa e si volta.

173 (*F. I.*).
Da Teta.
Checco che avanza quasi impetuosamente

CHECCO — Buona sera, sora Teta. Non mi dite che è già chiuso, per carità !

Estrae il suo orologio d'argento.

174 — (*P. A.*).
Teta e Checco.
La donna lo guarda con espressione scherzosamente corrucciata

TETA — Ah, siete voi !

Checco depone l'orologio d'argento sul banco

CHECCO — Questa volta vengo per affari, sora Teta.

Teta dà un'occhiata fuggevole all'orologio, poi guarda Checco con espressione divertita. Checco spigliatamente

CHECCO — Ho bisogno d'impegnarmi l'orologio. Questo non ha studiato mai. È la prima volta. E se mi rivolgo a voi, capirete, è proprio perchè ne ho bisogno. Dio sa quanto mi scoccia di fare questa figura con la mia futura suocera.

175 — (*M. P. P.*).
Teta.
La donna scoppia in una franca risata

TETA — Eh, come correte, giovanotto ! Mi pare che v'ho parlato chiaro l'ultima volta.

176 — (*M. P. P.*).
Checco e Teta.

CHECCO — Quella bonanima di mio nonno che la sapeva lunga, mi diceva sempre : « ah Checco, non ti fidare mai di una bella bocca ». E del resto, dico io, che ci ha la sora Teta contro di me per non darmi la figlia ? Qui mi conoscono in tutto il rione : io sono un buon giovanotto. Serio, lavoratore, che degli sbirri non conosco neanche la puzza.

Teta lo guarda e per tutta la scena continuerà a mangiarselo con gli occhi.

TETA — Lavoratore ! Guarda che lavoratore ! Si può sapere, almeno, che lavoro fate ?

Checco come offeso

CHECCO — Che lavoro faccio? Faccio il formatore. Sono un artista, io.

Teta lo guarda con serietà, evidentemente ammirando la gagliarda e virile robustezza del giovane.

TETA — Eh sì, le spalle sono belle, ma voi di voglia di lavorare ce ne dovete aver poca, se ai primi della settimana già vi tocca impegnarvi l'orologio.

CHECCO — Ho avuto delle spese straordinarie.

Teta scherzosamente

TETA — Eh, me le immagino : donne, osterie...

Checco con fatuità

CHECCO — Macchè donne, macchè osterie... Vi sembro tipo io !

Teta pigliando in mano l'orologio

TETA — Vediamo un po' questo cipollone !

CHECCO — Una macchina svizzera a dieci rubini !

Teta ha appoggiato la mano alla fronte ed ha preso involontariamente un'aria pensierosa e triste. Apre con l'altra mano un cassetto, ne cave due monete che appoggia sul banco con un gesto stanco e languido. Spingendo le monete e l'orologio verso Checco

TETA — Eccoti due scudi.

Con un sorriso un po' ambiguo e triste

TETA — E riprenditi pure l'orologio.

Si solleva sorridendo e con vivacità un po' forzata, a Checco che fa un gesto di diniego

TETA — Prendili, prendili, Checco.

177 — (*F. I.*).
Checco e Teta.
La donna esce dal bancone

TETA — Tanto rimangono in famiglia.

178 — (*P. P.*).
Checco
Il giovanotto col viso illuminato

CHECCO — Sora Teta, voi siete un angiolo!

179 — (*F. I.*).
Checco e Teta.
Il giovanotto, di slancio, prendendo la donna sotto i gomiti

e di sorpresa, come se volesse sollevarla, l'abbraccia e la bacia sulla guancia.
Le dice

CHECCO — Corro a dirlo a Ines!

Prendendo l'orologio e lasciando i due scudi dopo un'esitazione esce rapidamente di campo.

Rumore della porta.

Teta pensierosa.

180 — (*M. P. P.*).
Teta.
La donna fissa la porta da cui è scomparso Checco. Poi lentamente solleva il braccio e si tocca con la mano il punto della guancia dove l'ha baciata Checco.

SCENA QUARANTESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - GIORNO

181 — (*M. C. L.*).

Passa un prelato solenne e autorevole, leggendo il breviario.
Quand'è a pochi passi dal montino, esce da questo Checco che dando sfogo alla sua soddisfazione gioiosa, s'inchina profondamente togliendosi il cappello con aria un po' caricata.

182 — (*P. A.*).

Checco e il prelato

CHECCO — Reverendo...

Il prelato alza gli occhi dal libro, lo guarda interrogativamente, si volta e gli fa con la mano un cenno di scherzosa minaccia.

FINE I TEMPO

SECONDO TEMPO

SCENA QUARANTUNESIMA

OSTERIA DELLE CINQUE LUNE - INTERNO - SERA

183 — *Dettaglio.*
Insegna dell'Osteria delle «Cinque Lune» con le fasi della luna.

Musica, voci e rumori naturali.

184 — (*C. T.*).
Un po' dall'alto.
Grandi affreschi di gusto popolaresco adornano le pareti dello stanzone dei banchetti della friggitoria: Marino, Albano, Castelgandolfo, Frascati, un carro a vino, una ciociara, un pergolato con bevitori, ecc.
Nel fondo dello stanzone troneggiano due grandi botti che portano le scritte: « *Bianco - Rosso* ».
Al centro, sono riuniti alcuni tavolini che costituiscono una unica grande tavolata attorno alla quale seggono gli invitati di Teta per il pranzo. A capo tavola è Teta più ingioiellata del solito, che si pavoneggia e gode della sua munificenza e liberalità che si manifesta anche nello strabocchevole pranzo.

Attorno alla tavola, variamente disposti, Ines, Checco, Romolo con la moglie, il padre e la madre di Maria (lo Scrivano e Anna), il Professore, due ragazze del laboratorio (Giulia e Antonietta), l'orzarolo, il formatore, qualche altro (due uomini e due donne). Oltre ai suddetti, nel salone non vi sono altri avventori, eccetto un tipo di pittore « nazzareno » che se ne sta ad un tavolino appartato, con le gambe comodamente distese, la tuba sulle ginocchia e un pezzo di carta appoggiato alla tuba stessa. Guarda i banchettanti e disegna.
Due grossi cani sono accovacciati ai suoi piedi.

185 — (*M. P. P.*).
(*Fotogramma pieno*).
Ines a destra, accanto a lei Maria, Checco, Romolo.

VOCE (*f. c.*) — Alla salute dei fidanzati !

VOCI DIVERSE — Alla salute ! Evviva !

Checco solleva un bicchiere ricolmo e poi lo vuota di colpo. Ines ringrazia con un gentile cenno del capo.

VOCI DIVERSE — Ines ! Alla vostra salute ! Evviva !

Tutti attorno a Ines alzano i bicchieri e bevono.
Checco *esce di campo*.

186 — (*M. P. P.*).
(*Fotogramma pieno*).
Teta parla col Professore che annuisce senza sollevare la testa dal piatto e mangiando avidamente. Accanto a loro, Romolo dà grandi manate sulle spalle di una grassa popolana che ha il singhiozzo

ROMOLO — Non è niente ! Tenetevi il respiro e beveteci sopra così vi passa.

La moglie di Romolo, dall'altra parte della tavola, descrive ad un altro donnone, una pietanza romana

MOGLIE DI ROMOLO — Ci dovete mettere un tre-quattro fettine di cipolla, le fate rosolare ben bene, poi ci mettete un medaglione di burro...

Checco *entra in campo* e si avvicina a Teta, alla quale dice qualche cosa all'orecchio, Teta scoppia in una gran risata, e dandogli una gran manata sul petto

TETA — Ah ! Ah ! questa è bellissima !

187 — (*M. P. P.*).

(*Fotogramma pieno*).
Tutti guardano verso Teta.
Ines, interrogativamente.

188 — (*M. P. P.*).

Teta-Checco-Ines.
I due si volgono verso Ines con occhi ridenti.
Teta volgarmente sempre ridendo

TETA — Eh ! non son cose da ragazze queste qui ! Te la racconterà lui quando sarete marito e moglie.

Carrello indietro fa entrare in campo i vicini di Teta e di Checco che si curvano su di lei, la quale torna a raccontare la storiella gesticolando.
A diversi intervalli i vicini scoppiano in clamorose risate.

189 — (*P. P.*).

Ines.
La ragazza guarda con espressione quasi disgustata. Accanto a lei il posto vuoto di Checco.

190 — (*M. P. P.*).

Checco prende una seggiola e va a sedere alle spalle di Teta. Appoggia i gomiti alla spalliera della seggiola di lei, dopo essersi messo a cavalcioni della sua e le parla ridente vicino all'orecchio.

191 — (*P. P.*).

Ines.

La ragazza, con espressione disgustata, gira la testa sugli altri ospiti.

192 — (*M. P. P.*).

Carrello attorno alla tavolata che passa in rassegna tutti gli ospiti. Il Professore, rivolto al formatore che gli è accanto, come continuando un discorso già iniziato

PROFESSORE — Avete ragione. Non c'è che dire. Coi pezzi di scavo ho sempre fatto degli ottimi affari.

Beve appoggiando voluttuosamente il liquido con la lingua al palato e si asciuga la bocca. Poi di nuovo al formatore

PROFESSORE — A Roma, bisogna dire la verità, sottoterra c'è una miniera...

FORMATORE — Eh, certo... Mi ricordo che un giorno venne da me un tipo buffo, un inglese, con gli scopettoni, direttore, dice, di un museo...

Anna allo Scrivano

ANNA — Non vorrei che le facesse male tutto quel vino a Maria.

Lo Scrivano, versandosi un gran bicchierone

SCRIVANO — E che deve fa'? Falla bere, falla bere. Che gli fa bene alle ragazze. Fa sangue!

La madre di Maria toglie di mano al marito il bicchiere

ANNA: E tu piantala, sbornia fissa!

SCRIVANO — E lasciami godere in pace st'ultime bevute!

Una vicina narra facendo le corna

DONNA GRASSA — Ultime? Come sarebbe a dire?

VOCE MASCHILE (*f. c. in falsetto*) — Permetti che faccio i debiti scongiuri?...

193 — (*P. P.*).

Ines.

La ragazza reclina leggermente la testa come se fosse presa da un passeggero malore

CHECCO (*f. c.*) — Ultime, sicuro! Dice che il papa rimette i cancelli all'osterie.

Ines alla voce di Checco si volge dalla sua parte.

194 — (*M. P. P.*).

Checco, Teta e i vicini.

Il giovanotto, con uno stuzzicadenti in bocca, brioso

CHECCO — E allora, sotto a chi tocca. Bevete, sora Teta !

Si curva sulle spalle della donna, prende la brocca del vino e mesce a Teta.

PROFESSORE (*f. c.*) — Ne pò pensa' di più 'sto Santo Padre ?

Teta rivolta al Professore

TETA — Ah ! il sonetto di Belli ! L'ho inteso ieri. Già lo sapete a mente. Come dice ?

Checco maliziosamente esagerato

CHECCO — Eh, come dice, come dice. . .

Si china nuovamente all'orecchio di Teta, dicendole evidentemente i versi della nota poesia del Belli.

195 — (*P. P.*).
Ines.
La ragazza con espressione cattiva.

196 — (*M. P. P.*).
Teta e Checco.
Teta, ridendo, rovescia la testa all'indietro, così che la sua guancia sfiora quella di Checco. Rimane in questo atteggiamento, abbandonata voluttuosamente un po' più di quanto non sarebbe naturale.

197 — (*C. T.*).

Ines si alza di scatto come per andarsene, poi torna a sedere. Nessuno le bada, eccetto Maria che la guarda un po' meravigliata. Tra il rumore e le voci il Professore si alza, leva dalla tasca un foglietto, lo appoggia sul piano del tavolo, lo liscia, passa il fazzoletto sugli occhiali, li inforca

MOLTE VOCI — Sentiamo, sentiamo il sonetto. Dicci il sonetto di Belli, professore !

198 — (*C. T.*).

Dall'alto.

L'intera tavolata. Tutti gli occhi sono rivolti verso il professore.

Dalla cucina si affacciano cuochi, cameriere, inservienti che si mettono in ascolto.

Il brusio e le voci cessano di colpo.

Dissolvenza

SCENA QUARANTADUESIMA

LABORATORIO - INTERNO - GIORNO

199 — *Dettaglio*.

Una tovaglia da altare su cui alcune mani lavorano un ricamo d'ago.

Carrello indietro che scopre prima Ines e Maria intente a ricamare, poi, grado a grado, tutte le altre ragazze al lavoro fino al *totale* dell'ambiente.

Rumori naturali.

200 — (*F. I.*).

Ines e Maria.

Le due ragazze sono sedute vicine, presso la finestra che guarda nel cortiletto della formatoria. Hanno spiegata sulle ginocchia la stessa tovaglia da altare alla quale lavorano contemporaneamente.

Maria — È uscita. Andiamo a vedere.

Le due ragazze si avviano verso la finestra e si affacciano.

SCENA QUARANTATREESIMA

GIARDINO DELLA FORMATORIA - ESTERNO - GIORNO

201 — (*C. T. dall'alto*).

Il giardino della formatoria. Michele, il formatore, aiutato da un ragazzo, sta imballando il busto di gesso di un prelato. Con una bracciata di paglia imbottisce la testa della statua. Il ragazzo gli gira attorno con una funicella che passa e ripassa sulla paglia per farla aderire alla testa di gesso.

202 — *Dettaglio*.

Il posto di lavoro di Checco con gli arnesi abbandonati.

SCENA QUARANTAQUATTRESIMA

LABORATORIO - INTERNO - GIORNO

203 — (*M. P. P.*).
Ines e Maria.
Il volto di Ines su cui passa un'ombra di tristezza e di preoccupazione.
Maria guarda in giù e poi si volge verso l'amica con affettuosa comprensione.

204 — (*F. I. controcampo*).
Ines e Maria.
Le due ragazze si ritirano dalla finestra. Ines ha un'espressione ancora più triste e accorata. Tornano a sedersi, riprendendo il lavoro interrotto.

205 — (*M. C. L.*).
Una ragazza (Armida) entra nel laboratorio. Alcune amiche si alzano e le muovono incontro. Anche Maria la saluta.

VOCI — Bentornata... Come stai?

MARIA — Beh, quando hai deciso di ritirarti per gli esercizi spirituali?

Armida si avvicina a Maria e siede su uno sgabello, prendendo in mano ed esaminando il ricamo della tovaglia da altare che Ines e Maria stanno facendo.

206 — (*P. A.*).
La ragazza, Ines e Maria.

ARMIDA — Lunedì mi ritiro.

MARIA — Che ti hanno detto a casa per questi otto giorni di convento ?

La ragazza ha un pallido sorriso. Alza le spalle con un gesto fra il rassegnato e il noncurante

ARMIDA — Papà ha detto che ci sarà una bocca di meno da mantenere.

Maria ride. Ines ascolta interessata la ragazza. Ha smesso di agucchiare alla tovaglia. Tiene le mani abbandonate in grembo.

ARMIDA — Verrà anche Lucia. Quella mi dà l'idea che un giorno o l'altro si fa monaca.

MARIA (*scherzando*) — A te ti ci vorrebbe altro che otto giorni per rimetterti a posto la coscienza !

Armida ride

ARMIDA — Vedrai che un giorno, se sei una buona cristiana, ne avrai bisogno anche tu degli esercizi spirituali. Aspetta a fidanzarti, eppoi...

Scoppio di risate delle ragazze.

Carrello avanti fino al P. P. di Ines. La ragazza, seria e pensierosa, fissa il vuoto davanti a sè. Una minuta espressione di speranza si va accendendo lentamente sul suo volto.

SCENA QUARANTACINQUESIMA

MONTINO - INTERNO - POMERIGGIO

Rumori naturali della strada.

207 — (*M. C. L.*).

Teta, dietro il bancone, è indaffarata a scrivere numeri sul grande registro dei pegni.
Checco, seduto su uno sgabello presso la porta, sta giocherellando con la rete che è su l'ingresso.

CHECCO — Avete fatto male a non venire ieri sera all'Alibert. È stato un bello spettacolo.

208 — (*P. A.*).

Teta.
Sollevando la testa dal registro guarda il giovanotto

TETA — Eh, ma a me sti balli mi piacciono poco.

Torna a chinarsi sul registro, mentre Checco entra in campo.

CHECCO — Allora io me ne vado che mi si fa tardi.

Teta alza la testa e si appoggia coi gomiti sul registro, il viso tra le mani. Guarda fissamente il ragazzo

TETA — Come, tutto a un tratto ti viene la smania di andare a lavorare?

CHECCO — Io per conto mio starei qui tutto il giorno. Ma sabato poi chi mi paga?

209 — (*M. P. P.*).

La donna, che ha seguitato a guardare con molta espressione Checco, si raddrizza con un moto stanco delle spalle. Quindi indolentemente

TETA — Eh già...

Poi, come presa da un pensiero nuovo, con un mezzo sorriso mostrandogli un cassetto di fronte

TETA — Apri quel cassetto: ci deve essere dentro uno scatolino rosso. Prendimelo.

210 — (*F. I.*).

Checco e Teta.

Il giovanotto apre il cassetto e ne estrae un portanelli di cartone che porge a Teta. La donna lo prende, lo apre, ne estrae un anello e lo porge a Checco.

TETA — Vedi quest'anello? Fra un mese sono sicura che sarà mio.

Checco con furberia

CHECCO — Eh, ho capito, perchè chi l'ha impegnato non avrà i soldi per ritirarlo.

Ridono.

211 — (*M. P. P.*).

Checco e Teta.

Il giovanotto alza l'anello, quasi a farlo balenare. Poi fa il gesto di restituirlo.

Teta gli afferra la mano, gli toglie l'anello, indugiandosi a stringergli le dita.

Teta — Un bel lavoro, eh?

Checco guardando ancora lo anello, con cupidigia quasi

Checco — Eh sì, un bell'anello...

Teta ride. Improvvisamente, mentre il riso si meccanizza in una smorfia di desiderio, affonda una mano nei capelli di Checco. Scuote la testa del giovanotto. Torna a ridere a gola aperta, spavalda, costringendo Checco prima a sorridere, poi, facendogli superare l'imbarazzo creato dal gesto, a ridere gioiosamente con lei.

SCENA QUARANTASEIESIMA

STRADA LABORATORIO - ESTERNO - VERSO SERA

212 — *Dettaglio.*

Un lampione a olio. La stanga del lampionaio che lo accende.

213 — (*F. I.*).

All'angolo della via, Ines che attende. È avvolta in uno scialletto come se avesse freddo. Guarda e vede quasi con spavento. . .

214 — (*F. I.*).

Controcampo della 213.

. . .il lampionaio che si avvicina.

215 — *Come la* 213.

Ines guarda le stradicciuole per vedere se arrivi Checco, guarda di nuovo il lampionaio e, quasi di corsa, si allontana.

216 — (*M. C. L.*).

Ines che si allontana. Compare dalla svolta della via, piuttosto affannato, Checco, che la chiama

CHECCO — Ines... Ines...

La raggiunge.

217 — (*P.A.*).
Ines e Checco.

CHECCO — Scusami se ho fatto tardi.

218 — (*P. P.*).
Ines che guarda.

219 — (*M. P. P.*).
Ines e Checco

CHECCO — Vedi che non sono uno sfaticato. Ho sistemato i registri da portare a mamma. Ci ho lavorato tutto il giorno.

Sorpresa e amarezza sul volto di Ines.

220 — *Controcampo della* 219.
Checco, con spigliatezza eccessiva

CHECCO — Sì, c'erano da fare dei conti così ingarbugliati. E lei sola non ci si raccapezzava troppo. Perchè non dovrei aiutarla ?

Ines asciutta

INES — Io non ho detto niente.

CHECCO — Non hai detto niente, ma non vuoi capire. Qui bisogna fare un po' di politica a mamma, sai, bisogna che le si stia un po' vicino, se no me la disgusto.

Checco più vivacemente

CHECCO — Dopo tutto lo faccio per te.

221 — (*Come la* 219).
Ines ironicamente

INES — Eh sì, per me, si capisce.

222 — (*P. A.*).
Checco e Ines.
La ragazza cambiando tono

INES — Beh, andiamo!

Checco innocentemente fa per cingerle la vita, ma Ines scatta come un serpentello.

SCENA QUARANTASETTESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO - INTERNO - SERA

223 — (*C. T. un po' dall'alto*).
Checco, Ines, Teta attorno alla tavola, hanno finito di cenare. Rosetta sparecchia.

TETA — Vediamo ora i conti del nostro artista.

Ride verso Checco che si alza, va a prendere i registri dal visavì

CHECCO — Speriamo di avervi accontentata. So che siete precisa in queste cose e che la sapete lunga.

Si avvicina a Teta e apre sulla tavola i registri, rimanendo curva su di lei

CHECCO — Qui ho messo la data. qui la descrizione, in quest'altra colonna la stima, in quest'altra il valore reale.

Teta volgendosi sorridente verso Checco

TETA — E questo numeretto qui di fianco ?

224 — (*M. P. P.*).

Ines.

La ragazza guarda con rancore verso i due.

225 — (*P. A.*).

Visti da Ines.

Checco e Teta. I due coi volti vicinissimi. Checco come inebetito nella calda atmosfera di Teta. La fissa con una certa intensità. Poi si scuote e chiede

CHECCO — Come ?

226 — (*M. P. P.*).

Ines, *come alla* 224.

La ragazza guarda con rancore i due.

227 — (*P. A.*).

Checco e Teta.

Il giovanotto un po' turbato. Teta ridendo provocantemente

TETA — Che sei incantato oggi ? Che è questo numeretto ?

Checco dà un'occhiata fuggevole verso Ines, si rialza e con disinvoltura e vivacità eccessive

CHECCO — Ah, il numeretto ? È questa l'invenzione ! Qui sta il bello !

Cava di tasca un piccolo registrino. Lo sfoglia

CHECCO — Questo numeretto corrisponde a quello di uno scadenzario.

Entra in campo Rosetta che leva i bicchierini del liquore. La *panoramica la segue* fino al buffet, dove ella prende un lavoro che porge a Ines.

CHECCO (*f. c.*) — Così ogni giorno si può vedere quali pegni sono scaduti non ritirati, senza dover sfogliare tutte le volte il registro grande.

Alla fine della battuta di Checco, Rosetta ha consegnato il lavoro a Ines. La ragazza comincia a cucire.

TETA (*f. c.*) — Bravo!

228 — (*F. I.*).

Ines, Checco e Teta.
Checco si avvicina a Ines con lo scadenziario. Un po' imbarazzato

CHECCO — Guarda anche tu, Ines, non ti pare che sia una bella idea?

Ines, alzando appena gli occhi dal lavoro, a testa bassa e recisamente

INES — Io non ne capisco niente di queste cose. Non me ne sono mai impicciata...

con più forza

INES — e manco voglio interessarmene!

229 — (*P. P.*).
Teta.
La donna, piluccando un grappolo d'uva

TETA — Eh, le ragazze di famiglia, quando ci hanno la minestra pronta si sa che non s'impicciano del lavoro.

230 — (*P. P.*).
Ines.
La ragazza si volta di scatto

INES — Ah, perchè io non lavoro tutto il santo giorno? È proprio per questo che ho voluto tornare al laboratorio.

231 — (*P. P.*).
Teta.
La donna si stringe nelle spalle, rivolgendosi a Checco.

TETA — Fammi vedere quali oggetti sono scaduti oggi.

232 — (*P. A.*).
Checco.
Il giovanotto apre il registro e legge

CHECCO — Un orologio d'oro, un anello con rubino, due portasalviette d'argento. Giornata buona!

233 — (*F. I.*).
Teta, Checco e Ines.
Teta alzandosi

TETA — Aspetta un momento.

Esce di campo. Checco si avvicina a Ines che, chiusa come in una scorza, sembra voler rimanere estranea a quanto accade attorno a lei.
Checco quasi severamente

CHECCO — Vedi bene quanto mi dò da fare per aggiustare ogni cosa per il meglio.

Ines solleva la testa, lo guarda un istante con fredda e dura impassibilità, poi, sempre in silenzio, riprende il suo lavoro. Rientra Teta con un sorriso lietamente misterioso. Ha un piccolo astuccio in mano.

234 — (*F. I.*).
Checco, Teta e Ines.
La donna, battendo la mano sulla spalla di Checco

TETA — Ti ricordi quello che ti dissi un mese fa di quest'anello? Che chi l'ha impegnato non avrebbe avuto i soldi per ritirarlo?

Estrae rapidamente l'anello dall'astuccio e offrendoglielo, dice con slancio

TETA — Tienilo, è tuo!

Ines ha un sussulto, ma non dice nulla. Teta se ne accorge e aggiunge rapidamente

TETA — Prendilo come anticipo sul regalo di nozze.

235 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto si infila l'anello e lo guarda, facendo luccicare la pietra

CHECCO — Non posso accettarlo.

236 — (*M. P. P.*).
Ines.
La ragazza viene raggiunta da Checco, che *entra in campo* mostrandole l'anello

CHECCO — Guarda, Ines, che meraviglia. Quant'è generosa mamma ! Ringraziala.

Ines di scatto e con inusitata energia.
La camera indietreggia lentamente.

INES — Restituisci subito quello anello ! Non voglio che tu porti al dito certi regali !

Poi, quasi piangendo, continua battendo la mano aperta sul tavolo.

INES — Non ti devi più occupare di soldi, di conti, di pegni !

Si alza, apre la bocca per parlare ancora, ha un singhiozzo ed esce impetuosamente.
Teta, *ormai entrata in campo*, guarda con sprezzante ironia verso la porta da cui è uscita Ines e scuote la testa. Checco,

perplesso, non si muove. Teta, a voce alta, indicando con gesto ampio la porta

TETA — Eccola là, quella ingrata! Come se io non lo facessi per il bene vostro!

Si avvicina a Checco e lo spinge sdegnosamente

TETA — Va, valla a consolare, tu.

SCENA QUARANTOTTESIMA

CASA DI TETA - STANZA DI INES - INTERNO - SERA

237 — (*F. I.*).

Ines, buttata sul letto, piange silenziosamente.
Entra Checco e le si avvicina.
Con la voce di un grande che parli a un bambino testardo

CHECCO — Ma ti pare questa la maniera? E proprio adesso che mamma è così affettuosa con noi e disposta ad aiutarci.

Ines si volta di scatto, si mette a sedere sul letto col viso rigato di lacrime, stravolta, gesticolando

INES — Ma quale mamma, fammi il piacere! Io non voglio aiuti da quella là e tu la devi finire di impicciarti di lei.

238 — (*M. P. P.*).

Il giovanotto evidentemente seccato, ma con voce dolce

CHECCO — Ma che ti prende Ines? Io non ti riconosco più. Se vado ogni tanto al montino per dare una guardata ai conti, per chi

credi che lo faccia ? Per te. Se ci disgustiamo mamma tua me lo saluti il nostro progetto ?

239 — (*M. P. P.*).
Checco e Ines.
Il giovanotto cerca di abbracciarla, ma Ines lo respinge rabbiosamente

Ines — A me non me ne importa che tu compri subito la formatoria. Ci arriveremo piano piano, col lavoro nostro. Se per quei quattro soldi tu le devi tener mano nel mestiere che fa, digli che se li conservi pure. A noi ci brucerebbero le mani.
Come sei cambiato !

Checco, mettendosi a sedere sul letto accanto a Ines

Checco — Ma io non sono cambiato affatto ! non lo capisci che il mio cambiamento è tutta una finzione. Lo scopo nostro qual'è ? È quello di sposarci il più presto possibile. Non vedo l'ora ! Mi sa mill'anni !

Ines — E chi ce lo proibisce ?

240 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto, guardandosi le unghie, falsamente

Checco — Sai, io devo pensare al nostro avvenire, e per metter su una casa di questi tempi ce

ne vogliono di soldi ! Non è per ambizione che penso a comprar la formatoria.

INES (*f. c.*) — Soldi, soldi, sempre questi maledetti soldi !

CHECCO — Ma sì, Ines, è una parola !

Guardandola di sfuggita, da sotto in su

CHECCO — Se vuoi, io non me ne impiccio più. Non ci vado più al montino.

241 — (*P. A.*).

Checco e Ines.
Il giovanotto solleva la testa con espressione di basso trionfo.

CHECCO — Ma bada, sai ? Se ci troveremo male, sarà anche colpa tua.

242 — (*P. P.*).

Ines.
La ragazza triste. Accanto a lei il viso di Checco sempre con espressione vilmente soddisfatta

CHECCO — Dillo, dillo tu stessa. Sei tu che devi prenderti questa responsabilità.

Ines con un soffio

INES — Fa come ti pare.

Carrello indietro.

Checco si alza, passeggia. Con tono franco e sicuro

CHECCO — Sì, sì, vedrai, dà retta a me. Per ora, lasciami fare. Che t'importa? Quando avrai casa tua e io avrò la formatoria, allora mi darai ragione.

Il giovanotto strizza l'occhio con espressione volgare d'intesa e di furberia

CHECCO — Mi capisci?

Ines, con minuta espressione di disgusto profondo

INES — E come!

Dissolvenza

SCENA QUARANTANOVESIMA

LABORATORIO - INTERNO - TARDO POMERIGGIO

243 — (*C. T.*).

Le ragazze hanno finito il lavoro. Alcune si stanno preparando per uscire. Altre no.

Voci. Brusio.

BIANCA — Tu resti?

GIULIA — Io sì. E tu?

scherzosamente

BIANCA — Eh! io la sera sono occupata!

Entra dalla porta di fondo una suora segaligna

SUOR TERESA — Quelle che non si ritirano possono andare e domattina, mi raccomando, puntuali. Le altre vengano con me.

Ines e altre tre o quattro ragazze tra cui Maria si avvicinano alla Suora.

SUOR TERESA — Allora prendete tutta la roba vostra che adesso vi porto nel dormitorio. Poi, fra mezz'ora, in Chiesa.

La suora esce, seguita dalle ragazze. Ultima a uscire è Ines, lenta e pensierosa.

Dissolvenza

SCENA CINQUANTESIMA

MONTINO - INTERNO - PRIMO POMERIGGIO

244 — (*F. I.*).

Checco e Teta.
Il giovanotto è seduto sul bancone. Ha un'aria un po' triste, distratta e dinoccolata.
Teta siede sul suo seggiolone accanto ai registri dei pegni. Si fa vento con un foglio lentamente, quasi a fatica.
Sono le prime ore di un afoso pomeriggio.

TETA — Per così poco ti sei ammosciato?

CHECCO — Io?

245 — (*M. P. P.*).

Teta prendendo un tono ancora più leggero, scherzoso, e continuando a sventagliarsi mollemente

TETA — Passerà, passerà, vedrai. Fumi di gioventù! La conosco io, Ines. È un po' capricciosa. Otto giorni ritirata in convento: si rimette a posto.

246 — (*M. P. P. controcampo*).
Checco cercando di prendere un tono leggero

CHECCO — Io non me la prendo davvero! Sono un po' stanco. Questo scirocco mette una fiacca addosso!

247 — (*controcampo come la* 245).
Teta, continuando nel suo tono un po' strascicato e scherzoso

TETA — Eh, ho capito... se incontri quello che ha inventato il lavoro... Ti piace fare il padrone e sorvegliare i ragazzi di bottega a te.

248 — (*F. I.*).
Checco e Teta.

CHECCO — Certo, a nessuno piace faticare.

Il giovanotto, con una piroetta, fa un mezzo giro sul bancone, quasi per scacciare la noia e la sonnolenza che lo invade.

CHECCO — E poi, sora Teta, non datemi troppo addosso. Chi vi ha messo a posto tutta la contabilità e chi vi ha sistemati i registri?

249 — (*M. P. P.*).
Teta.
La donna lo guarda quasi avidamente.

con intenzione

TETA — Eh si ! Quello che è vero è vero. Hai fatto un bel lavoro. Il giorno che ci avrai bottega te li saprai fare gli affari tuoi. Ma intanto te l'hai da guadagnare questi soldi.

250 — (*P. A.*).
Checco e Teta.
Il giovanotto ha capito e prende un'aria melensa e falsamente ingenua, sotto cui però s'intuisce l'attenzione sveglia per quello che dirà Teta.

Checco, con aria indifferente

CHECCO — Quello che cerco. Che cerca il cieco ? La luce !
Beh, sora Teta volete vedere questi conti ?

Teta stirandosi languidamente

TETA — Domani, Checco. Oggi ho un po' di mal di testa. Sarà il tempo.

Si toglie lo scialle, si passa una mano sulla fronte.

TETA — Facciamo quattro passi. Ho bisogno di un po' d'aria.
Giusto : andiamo a vedere questa formatoria.

CHECCO — E qui chiudiamo ? Avevo da mettere a posto certe somme.

Verso il fondo del banco prende il cappello.

Teta sempre con allegra volubilità

TETA — Lascia perdere. Apriremo più tardi. Tanto è presto e durante la controra chi vuoi che venga ?

Si volta vivacemente verso di lui.

TETA — E poi, sai che c'è ? Non possiamo mica diventare matti per questi quattro micragnosi !

Checco, aggiustandosi in testa il cappello, un po' a sghembo, sta per uscire dal bancone.

251 — (*P. P.*).
Teta.
La donna socchiude gli occhi lentamente e con una certa pigrizia

TETA — Hai preso un po' di soldi ?

252 — (*P. P.*).
Checco.
Il giovanotto con falso pudore e meraviglia esagerata

CHECCO — E come ? Non mi sarei mai permesso !

253 — (*M. P. P.*).
Teta.
La donna con occhi accesi

TETA — Ma che permesso e permesso ! Piglia su, non fare lo stupido.

Sorriso un po' ambiguo.

254 — (*P. A.*).

Checco.
Il giovanotto apre il cassetto e solleva fra le dita due scudi, mostrandoli.

255 — (*P. A.*).

Teta.
La donna sorride soddisfatta e quasi teneramente

TETA — Piglia, piglia.

Entra in campo Checco che mette nel borsellino quattro o cinque scudi; poi gira dietro Teta per darle la destra. I due escono.

SCENA CINQUANTUNESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - GIORNO

256 — (*M. C. L.*).

Dall'angolo di piazza Navona. Sul davanti il banchetto dello scrivano, *in modo da inquadrare* anche il negozio dell'orzarolo. L'orzarolo, con le mani dietro la schiena, si solleva sulle punte e si lascia ricadere sui tacchi, assaporando l'ozio e la brezza della via.
Passano Checco e Teta.

257 — (*P. A.*).

Lo scrivano, che sta temperando una penna d'oca, solleva la testa dal banchetto e guarda i due con una smorfia di disgusto.

258 — (*M. C. L.*).

Checco e Teta svoltano per piazza Navona.

SCENA CINQUANTADUESIMA

STRADA LABORATORIO - ESTERNO - GIORNO

259 — (*M. C. L.*).

Davanti al giardino del formatore. Checco e Teta stanno per giungere al cancello. Una bambina vestita alla ciociara si avvicina con un mazzetto di fiori. Raggiunge i due correndo a piedi nudi e chiamando con petulanza

FIORAIA — Signorì... Signorì...

260 — (*F. I.*).

Checco, Teta e la fioraia.
La bambina camminando all'indietro porge i fiori a Teta che cerca inutilmente di rifiutarli

FIORAIA — Signorì, i fiori per la fidanzata.

Checco dà qualcosa alla bambina. Teta, annusando i fiori mentre la ragazzina si allontana.

TETA — Guarda Roma, che fiori, che bellezza!

poi, ridendo compiaciuta

TETA — E una donna di quarant'anni che passa per la fidanzata di un giovane di venti.

Checco la guarda con aria ammirativa, e con intenzione

CHECCO — Sora Teta, non mi fate parlare...

Teta, come per cambiare discorso, si scuote e si allontana qualche passo verso il cancello.

TETA — Allora, le vediamo queste statue?

Si volta verso Checco che si avvicina.

TETA — Mi pare che sia chiuso.

261 — (*P. A.*).

Checco e Teta.

Il giovanotto, infilando le mani tra le sbarre del cancello, prende le chiavi nascoste in una cassettina.

TETA — Ma non avete paura che vi rubino?

CHECCO — E chi volete che ce le rubi le statue? E poi quà ci abbiamo il segreto.

Apre il cancello.

SCENA CINQUANTATREESIMA

GIARDINO DEL FORMATORE - ESTERNO - GIORNO

262 — (*M. C. L. un po' dall'alto*).
Checco e Teta che avanzano nel giardino.

263 — (*F. I.*).
Checco e Teta.
Giunti a livello di una nicchia con la statua di un prelato, Teta appoggia la mano sul braccio di Checco e gli chiede

TETA — E chi è questo?

264 — (*P. P.*).
Checco, che risponde distrattamente,

CHECCO — Un cardinale.

si volta a guardare.

265 — Dal basso, le finestre del laboratorio di Ines.

266 — (*P. A.*).
Checco e Teta.
Il giovanotto, un po' aggrottato, prende rapidamente per il braccio Teta e si avvia, affrettando il passo, verso il laboratorio del formatore.

CHECCO — Andiamo!

SCENA CINQUANTAQUATTRESIMA

FORMATORIA - INTERNO - GIORNO

267 — *Dettaglio.*

Il solito modello di uomo anatomico coi muscoli scoperti.

TETA (*f. c.*) — Chi è questo ? San Bartolomeo ?

CHECCO — No, sora Teta...

268 — (*P. A.*).

Checco e Teta. I due guardano il gesso.

CHECCO — ...questo serve per gli scultori...

Teta un po' languidamente

TETA — Come sono stanca...

269 — (*M. C. L.*).

L'intero angolo della formatoria in cui è un divanetto coperto da una sciarpa romana. Davanti ad esso, un tavolinetto con una brocca di vino e bicchieri.

Sulla parete più piccola, il grande calco di un busto di donna, sull'altra, una chitarra e un mandolino, come una mo-

derna natura morta. Un largo finestrone obliquo in alto lascia passare il sole del pieno pomeriggio che illumina il calco, dandogli un'apparenza fantastica, irreale. Una maschera tagliata dalla luce sembra guardare in basso con espressione dura.

Entra in campo Teta, stacca la chitarra dalla parete e siede sul divanetto. Trae dalla chitarra qualche accordo.

Accordi di chitarra.

Lascia scivolare dietro a sè lo scialle con un moto lento e sensuale delle spalle.

TETA — Vieni qua anche tu. Riposiamoci un momento.

Mentre Checco entra in campo, Teta si guarda attorno.

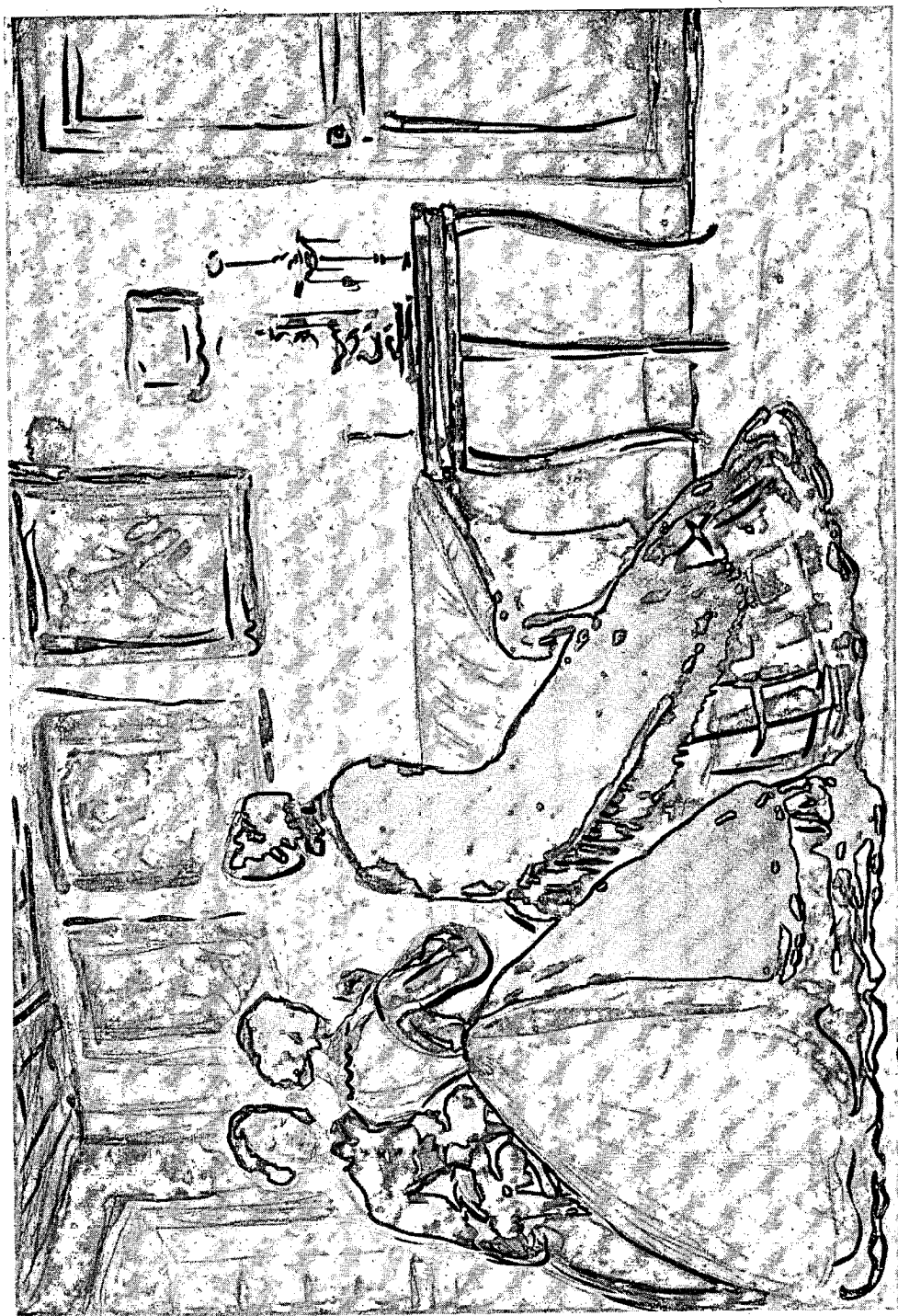
270 — (*F. I.*).

Teta e Checco.

Teta, rivolta a Checco che è giunto presso il divano

TETA — Tutte le comodità ci avete. Chi sa quante ne hai fatte tu qua dentro.

Checco siede, ride e, con aria esageratamente ingenua, ma internamente lusingato

CHECCO — Io?

GINO SENSANI: Bozzetto per i costumi di *Via delle Cinque Lune*

GINO SENSANI: Bozzetto per i costumi di *Via delle Cinque Lune*

Teta, dandogli un buffetto sotto il mento

TETA — Eh, con quella faccia... Come se non ti piacessero le donne!

271 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto comincia a turbarsi.

272 — (*M. P. P.*).
Teta.
La donna respira profondamente, cosicchè il seno colmo preme il vestito leggero. Teta riprende la chitarra.

TETA — Del resto, hai ragione.

Trae qualche accordo dalla chitarra, quasi un commento alle parole

Accordi di chitarra.

TETA — Sei un giovanotto e fai bene. Ah! se fossi nata maschio, quante ne avrei fatte io... Invece sono arrivata a questa età...

273 — (*M. P. P.*).
Checco e Teta.

CHECCO — Via, non v'invecchiate troppo. Ci hanno presi per fidanzati.

274 — (*M. P. P.*).
Angolo opposto

TETA — Sì, sì, ma a te piacciono le ragazzine, l'abbiamo capito.

Carrello indietro fino a P. A. Teta si alza, stende le mani verso la finestra.

TETA — Che caldo!

Si stira un momento le braccia, entrando nel raggio di sole che piove dalla finestra. Si avvicina al calco, lo guarda.

275 — *Dettaglio.*

Il calco: busto di donna in gesso, in cui si avvertono, quasi tattilmente, le pieghe e i pori della pelle. La mano di Teta *entra in campo* accarezzandolo

276 — *(M P. P.)*.

Checco e Teta.

La donna, sempre accarezzando il calco, si volta verso Checco con gli occhi un po' accesi e un sorriso quasi equivoco

TETA — Ti piacciono le ragazzine, ti piacciono, eh?

Checco, guardandola intensamente, con la lingua un po' grossa

CHECCO — Non lo dovrebbe dire una donna come voi!

TETA — Andiamo, Checco, che a dir la verità, con te... c'è poco da fidarsi.

E poi questo sole mi rimove il sangue.

Teta scuote la testa nervosamente

CHECCO — Teta, Teta, voi mi fate perdere la testa !

Checco le si avvicina bruscamente, come per abbracciarla.
Teta rapidamente gli dice

TETA — Vattene !

E invece lo ghermisce, lo trascina a sè, lo abbraccia. Quasi rantolando, gli dice sulla bocca

TETA — Impunito !

Si abbracciano strettamente uscendo dal basso del fotogramma.
Rimane in campo il calco che biancheggia metafisico sul fondo scuro.

SCENA CINQUANTACINQUESIMA

CHIESETTA DEL CONVENTO - INTERNO - POMERIGGIO

277 — *Fotogramma vuoto.*

Dal basso, *entra in campo* il predicatore, avanzando con le braccia distese *verso la camera*

PREDICATORE — La forza dell'anima deve vincere la facile febbre della carne. Il demonio è nascosto in ogni occhio, in ogni labbro, in ogni sorriso. Bisogna sacrificare alla rinunzia questa nostra carne di poveri peccatori, spegnere con la forza della fede e della preghiera i desideri immondi che ci inducono a peccare.

Sulle parole del predicatore, *carrello in ferrovia* sui volti attoniti e quasi sofferenti delle ragazze che ascoltano la predica. Hanno tutte dei visi angelici e puri. Il *carrello si ferma* su Ines. Accanto a lei, una ragazzina vestita di bianco reclina la testa con grande dolcezza, poi cade lentamente.

Rumore di caduta.

278 — *L'intiero pulpito.*

Un po' dal basso.

Il predicatore si sporge dalla balaustra, brandendo con entrambe le mani l'enorme Crocefisso.

PREDICATORE — L'inferno è aperto per coloro che si abbandonano ai piaceri della carne. Quando il desiderio vi sfiora, ripetete queste parole della Santa: « vergognati, anima mia, di volere lordare la faccia tua e di corrompere il corpo per immondizia ».

Dall'inq. 279 *all'inq.* 284 *montaggio di P. P.* di ragazze tra cui Ines, che ascoltano la predica, alternato con immagini di santi.

285 — (*F. I.*).

Il predicatore chinato verso le ragazze con le braccia minacciosamente protese.

SCENA CINQUANTASEIESIMA

STRADA FORMATORIA - ESTERNO - POMERIGGIO

286 — (*M. C. L.*).

In fondo il cancello del giardino della formatoria.
Checco e Teta escono. Il giovanotto chiude il cancello. Teta lo attende un po' discosta.

287 — (*P. A.*).

Teta e Checco.
Il giovanotto raggiunge la donna. Teta ha l'aria soddisfatta. Checco è scuro in volto e taciturno.
S'incamminano.
Carrello arretrante.

TETA — Senti, Checco. Io passo dalla sora Maria. Ci ho da misurarmi un vestito. Poi salgo un momento a casa.

Checco le cammina a fianco senza guardarla. Sembra non ascoltare quello che Teta gli dice.

TETA — Fammi il piacere: apri intanto il montino e se viene

qualche cliente sbrigalo tu. Io faccio presto.

Teta si ferma imitata da Checco. Si guarda con una certa circospezione attorno, come timorosa di farsi scorgere.

288 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto capisce che la donna non ha piacere a farsi vedere in sua compagnia. Prende un'espressione leggermente disgustata

CHECCO — Sì, è meglio. Andate pure.

289 — (*F. I.*).
Checco e Teta.
La donna passa le chiavi del montino a Checco, che le mette in tasca.

TETA — Tieni le chiavi. Ci rivediamo subito.

Panoramica.
Teta si avvia verso il fondo della strada.

290 — (*P. A.*).
Checco.
Il giovanotto guarda allontanarsi la donna un po' stordito. Poi si passa una mano sui capelli, come per riscuotersi.
Si aggiusta il cappello ed *esce di campo.*

SCENA CINQUANTASETTESIMA

STRADA CON FONTANA - ESTENO - POMERIGGIO

291 — (*M. C. L.*).
Una strada con piccola caratteristica fontana barocca.
Alcuni ragazzetti stanno giocando e lanciandosi spruzzi di acqua. Checco si avvicina. Si ferma a guardarli.

292 — (*M. P. P.*).
Checco con l'espressione di una certa nostalgia di innocenza, guarda . . .

293 — (*F. I.*).
Da Checco.
I ragazzi che giocano.

294 — (*F. I. abb.*).
Checco si avvicina alla fontana, scostando i ragazzi che scappano rincorrendosi per gioco. Si toglie il cappello e lo posa sullo stele della fontanina. Poi, con tutt'e due le mani, si lava la faccia strofinando forte, quasi con rabbia.

SCENA CINQUANTOTTESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO - INTERNO - GIORNO

295 — *Totale.*

Rosetta seduta vicino al tavolo da pranzo sta sgranando i piselli. Entra Teta. Con tono di rimprovero.

TETA — Brava; adesso ti metti pure qui a fare il mondezzaio.

ROSETTA — In cucina non ci si respira, ma ho finito e pulisco tutto.

Teta si avvia verso la consolle.

296 — (*F. I.*).

Teta, mettendo i fiori di Checco in un vaso che riempie con l'acqua di una bottiglia da tavola, si volta verso Rosetta

TETA — E fai presto. Guarda che stasera c'è pure Checco. Prepara per due.

297 — (*F. I.*).

Rosetta.

Ha un'espressione come di sorpresa. Raccatta le bucce dei piselli.

ROSETTA — Sì, sora Teta.

TETA (*f. c.*) — Vai piuttosto giù all'osteria e fatti dare dal sor Ot-

tavio una boccia di Frascati. Di quello buono, che prendo sempre io.

298 — *Totale.*

Teta ha finito di sistemare i fiori. Ha l'aria soddisfatta. Si slaccia un po' il vestito. Rosetta, tenendo le bucce dei piselli nel grembiule per le cocche e i piselli sgranati in una scodella, si avvia.
Teta entrando nella sua stanza le grida dietro

TETA — Mi raccomando.

Carrello avanti fino a inquadrare nel vaso i fiori in boccio che vi ha messo Teta.

299 — *Dettaglio.*

Il vaso coi fiori appassiti e sfogliati.
Carrello indietro fino a scoprire il lavoro a tombolo di Ines abbandonato.
Checco, presso la consolle, sta aggiustandosi la cravatta. La tavola è in disordine.

TETA (*f. c.*) — Non è venuto il Professore ?

Checco si avvicina alla porta spalancata della camera di Teta.

CHECCO — No, non ancora, ma c'è tempo. All'Alibert lo spettacolo comincia sempre tardi.

Dissolvenza

SCENA CINQUANTANOVESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA LETTO - INTERNO - SERA

300 — (*F. I.*).

Teta, seduta sulla sponda del letto, si sta infilando una calza. *Entra in campo* Checco. *Carrello indietro fino al totale.*

TETA — I biglietti chi li ha fatti?

Checco, dirigendosi alla specchiera, prende un pettine e se lo passa nei capelli, guardandosi allo specchio compiaciuto.

CHECCO — Dice che li faceva il Professore...

301 — (*F. I.*).

Teta.

La donna si alza assestandosi i piedi nelle scarpe facendovi forza con la persona. È in sottoveste, con le braccia nude e metà del seno scoperto. Si muove verso la specchiera, *seguita in panoramica.*

302 — (*P. A.*).

Checco.

Il giovanotto alla specchiera si spruzza i capelli col profumo di Teta. Questa *entra in cam-*

po, gli si avvicina, prende la bottiglietta di profumo che Checco ha adoperata, se lo spruzza sulle mani, alza un braccio e se lo strofina sotto le ascelle. Teta ha ancora i capelli sciolti sulle spalle. Sempre profumandosi le ascelle

TETA — Fa un po' freddo stasera...

CHECCO — Altro che fresco! C'è una tramontanina!

303 — (*F. I.*).
Teta.
La donna prende il vestito adagiato sul letto e se lo infila sollevandolo in alto sulle braccia. Poi se lo assesta addosso e mettendosi la mano sotto le sottane si aggiusta la sottoveste, scrollandosi. Comincia ad agganciarsi il corpetto, poi avvicinandosi a Checco e voltandogli le spalle

TETA — Agganciami qui, per piacere, Checco.

Checco comincia ad allacciare i bottoni a Teta.
Panoramica verso la porta.

PROFESSORE (*f. c.*) — Beh? siamo pronti?

La « camera » inquadra la porta sulla quale compare il Professore.

PROFESSORE — Ah, queste donne che non la finiscono mai coi profumi, vestiti anelli e braccialetti.

Teta entra in campo con un asciugamano sulle spalle. Con un sorriso sfacciato

TETA — Eh ! caro Professore, ci si difende. . .

Esce di campo, mentre sopraggiunge Checco che il Professore prende familiarmente sottobraccio, portandolo nell'altra stanza.

PROFESSORE — Caro amico, e gli affari come vanno ?

SCENA SESSANTESIMA

CASA DI TETA - STANZA DA PRANZO - INTERNO - SERA

304 — *Totale.*

Checco e il Professore entrano nella stanza. Il Professore liscia il cappello duro col rovescio della manica

PROFESSORE — È molto che mancate dall'Alibert? L'altra sera c'è stato un gran baccano. Pare per via d'un tenore...

CHECCO — Ah! sì, Apolloni, come no? Mi ci sono trovato con la sora Teta. Ha preso una stecca che ci voleva l'ammazzacani.

Il Professore prende una fetta di torta dalla tavola e dopo averla smozzicata si avvicina alla credenza. Apre il mobile, guarda dentro. Deluso si volge a Checco.

PROFESSORE — C'era una bottiglia di Alchermes. Che ve lo siete scolato tutto?

chiama verso la cucina

PROFESSORE — Rosetta... Rosetta...

Siede sul bracciolo della poltrona, riprendendo a mangiare la torta.
Entra Rosetta e si avvicina al Professore con aria interrogativa

PROFESSORE — Coraggio, figlia mia, trova questo Alchermes. Mi s'è messo un gnocco qua.

305 — (*F. I.*).
Rosetta e il Professore.
Rosetta si china per aprire il basso della credenza. Il Professore si alza, le si avvicina e le dà benevolmente una manata sul sedere. Rosetta si raddrizza confusa con la bottiglia in mano.

PROFESSORE — Cresci cresci, eh ! ringraziando Iddio.

Rosetta gli versa un bicchierino.

PROFESSORE — Brava, dai qui che mi strozzo.
Squillo di campanello.

Rosetta esce di campo dopo aver posato la bottiglia sulla tavola.

306 — (*M. C. L.*).
Checco si è avvicinato alla tavola, versandosi un bicchierino di liquore. Ritorna Rosetta che si avvicina a Checco con

aria un po' compunta e gli dice qualcosa sottovoce.
Checco annoiato e quasi preoccupato

CHECCO — Veramente non so, là sora Teta si prepara a uscire.

Professore sollevando la testa

PROFESSORE — Che c'è? qualche altra grana?

CHECCO — No.

Rivolgendosi a Rosetta che annuisce ed esce

CHECCO — Beh, falla venire.

Guardando il Professore

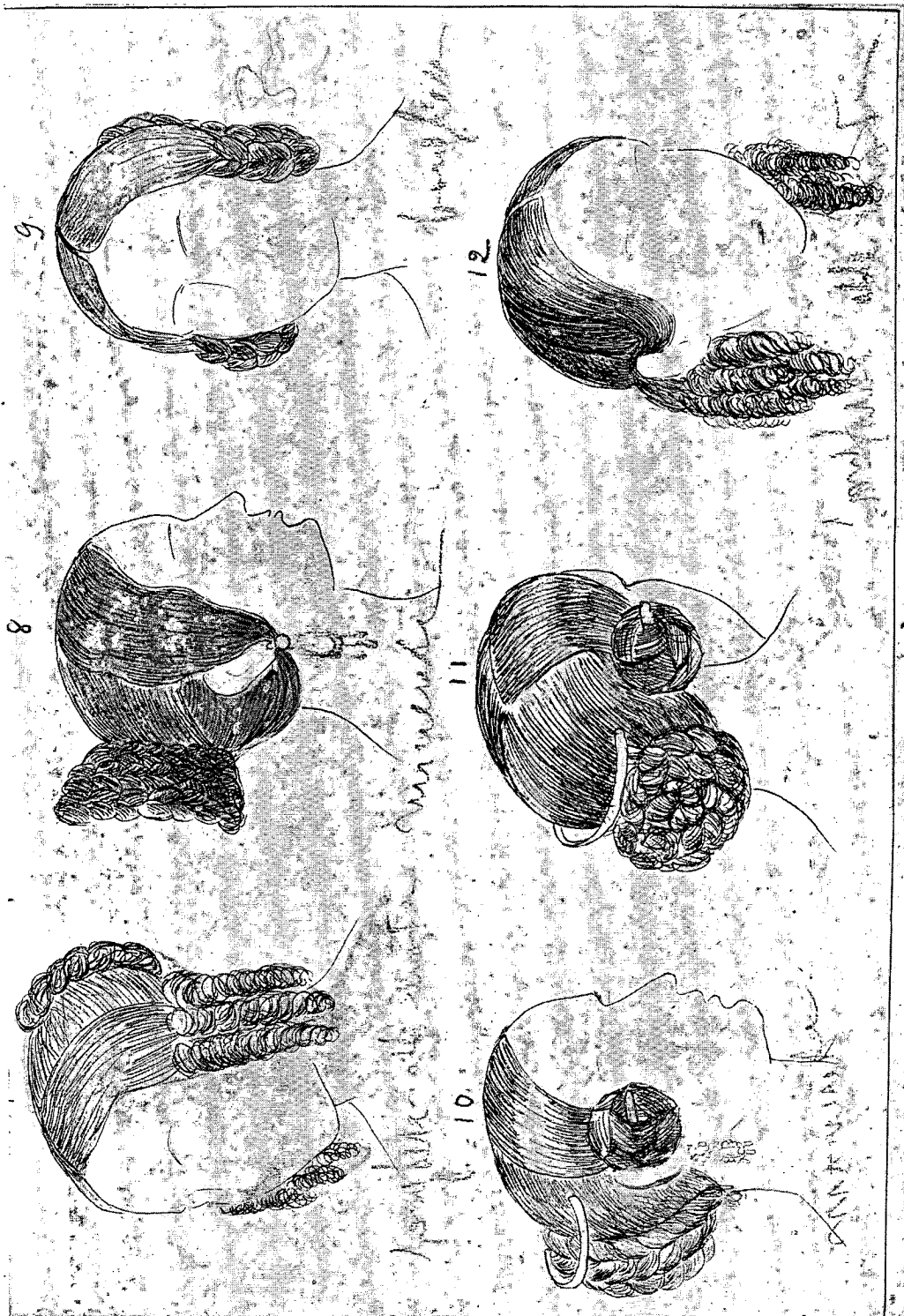
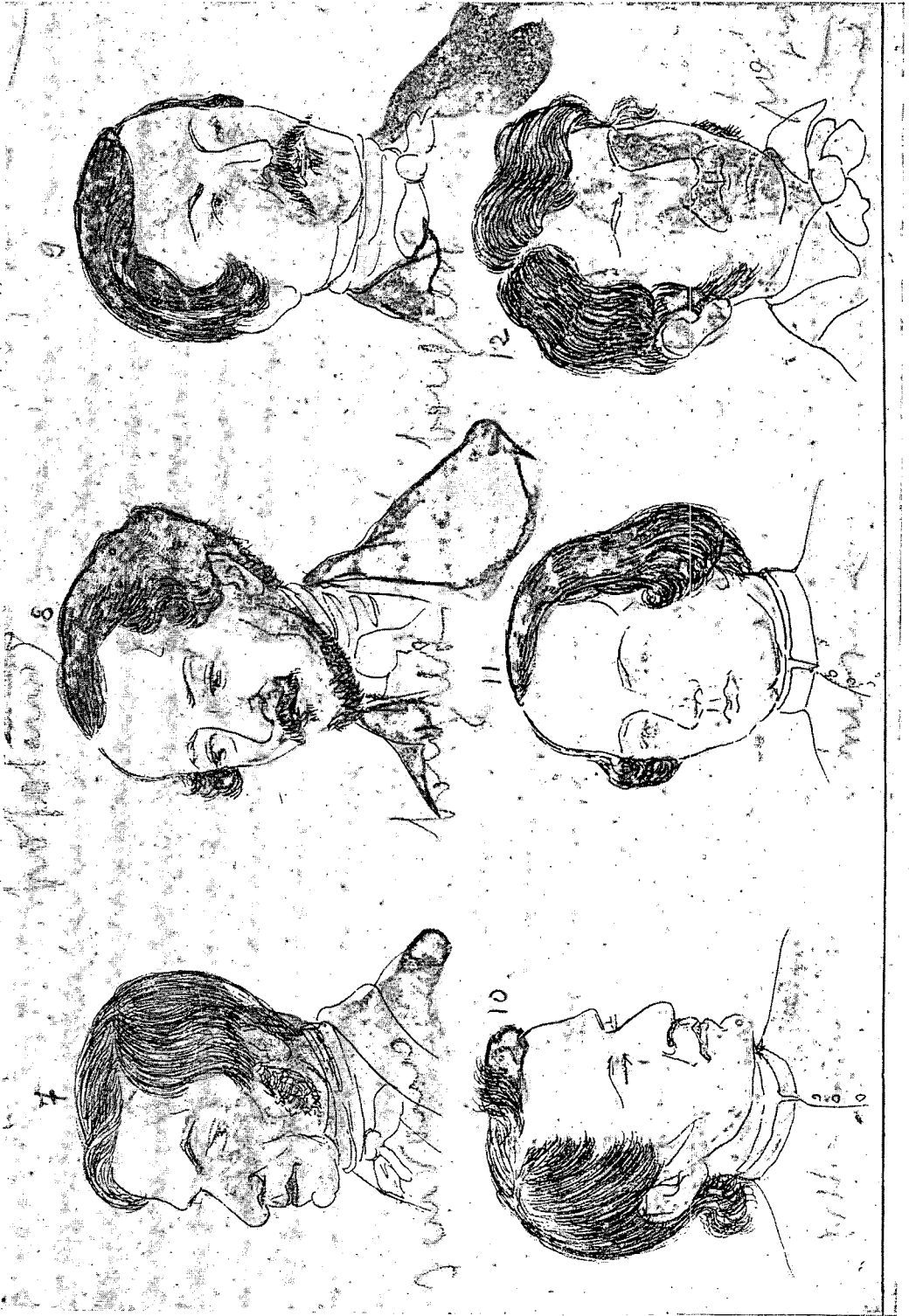
CHECCO — Io non so, certa gente vuol venire a parlare d'affari a quest'ora.

PROFESSORE — Affari? E come sarebbe? Non ci manca che questo. Non gli potevi dire che non c'era nessuno?

Entra in campo Anna, la madre di Maria.

ANNA — Permesso... Buona sera...

307 — (*P. A.*).
Anna.
La donna è evidentemente preoccupata. Si avvicina a Checco.
Guarda fuggevolmente il Professore.

GINO SENSANI : Studi per le acconciature femminili di *Via delle Cinque Lune*

GINO SENSANI: Studi per le acconciature maschili di *Kia delle Cinque Lune*

ANNA — Non potreste...
Sentite, Checco, vorrei pregarvi... ecco... ho bisogno ancora di un rinnovo per quegli orecchini, sapete, non so se ricordate...

CHECCO — Che orecchini ?...

ANNA — Ma sì, dovete ricordarvi... sono passata anche l'altro giorno a pregarvi di parlarne voi alla sora Teta...

CHECCO — Cara sora Maria, il padrone lo sapete, non son io...

ANNA — Ma glielo avete detto ?

Vedendo l'esitazione di Checco

ANNA — È perchè, vedete, io ho impegnato quegli orecchini senza dir nulla a mio marito e se mi andassero perduti, per carità, sapete com'è quell'uomo... e chi ci torna più a casa ? Quello mi mena.

308 — (*C. T.*).
Dalla sua camera compare Teta già agghindata di tutto punto e pronta per uscire.

TETA — Eccomi qua. Ho fatto presto ?

309 — (*M. P. P.*).
Teta.
Scòrgendo la madre di Maria, la donna si ferma corrugando la fronte

TETA — Che c'è, sora Anna? Se è per quell'affare, mi dispiace tanto, ma non se ne fa niente.

310 — (*M. P. P.*).

Anna

La donna fa per parlare, ma tace.

311 — (*P. A.*).

Anna, poi Teta.

Teta entrando in campo e aggiustandosi un orecchino

TETA — Eppoi, che volete, credo che gli orecchini siano già stati venduti.

Anna quasi gridando

ANNA — Come? Venduti? Per amor di Dio, voi mi rovinate!

Si mette a piangere, portandosi il fazzoletto appallottolato agli occhi.

Il Professore entrando in campo

PROFESSORE — E andiamo, cara signora. Voi rovinate una serata a questa povera donna che si ammazza di lavoro tutto il santo giorno e che si decide una volta l'anno a prendersi uno svago. Ne ha pure diritto!

312 — (*F. I. abb.*).

Anna, Teta, il Professore.

Checco si avvicina alla donna in lacrime e garbatamente la indirizza verso la porta di uscita.

CHECCO — Ma sì, sora Anna, venite domani a bottega, vedrete che s'accomoda tutto.

TETA — Giusto perchè siamo vicine di casa, vedrò... venduti son venduti, eh !, ma ci metteremo d'accordo, magari per una piccola differenza.

Anna uscendo

ANNA — Vergine Santissima ! Chi glie lo dice ! E io come faccio ? Gesù ! Gesù !

Il Professore si avvicina a Teta che tira un sospiro di sollievo

TETA — Ah ! quant'è lunga la camicia di Meo ! Anche a casa devono venire a scocciare ogni momento...

PROFESSORE — Che era ? Roba buona ?

Checco si stringe nelle spalle

CHECCO — Che ha da esse' ? Due orecchini d'oro, a campana...

TETA — Oh, giusto, falli vedere al Professore.

Checco entra in camera di Teta, uscendone poco dopo con uno scatolino.

313 — (*M. P. P.*).

Checco, Teta e il Professore. Il giovanotto estrae dallo sca-

tolino un paio di orecchini e li porge al Professore, il quale li prende con un fischio ammirativo

PROFESSORE — Caspita ! Me lo potevate dire ! Beh, questi li prendo io. . . Il lavoro è bello e antico. Oh Dio, robetta, ma me ne posso incaricare io per la vendita. Qualcosa di più ci fate.

Mette in tasca gli orecchini.

314 — (*C. T.*).
Teta buttandosi uno scialle sulle spalle

TETA— Sì, sì, robetta. Se li volete quaranta scudi non bastano.

PROFESSORE — Va be', non litigheremo per questo. Ora andiamo.

Si avviano. Sulla porta la sora Teta chiama

TETA — Rosetta ! Hai finito la cucina ? Smorza e vai a letto.

Rosetta, che è comparsa sulla porta della cucina sbadigliando, annuisce.
I tre escono. Rosetta si guarda attorno, fa per sparecchiare, poi sbadiglia, alza le spalle e spegne il lume con un soffio.

F o n d ù

SCENA SESSANTUNESIMA

TEATRO ALIBERT - INTERNO SERA

315 — (*P. P.*).

Il suonatore di trombone, grosso, paffuto, con due occhietti sepolti nel grasso. Suona lo strumento.

Accordi di strumenti.

Vocio di pubblico. Note forti e staccate del trombone che salgono a scala fino a...

Una mela fradicia colpisce improvvisamente alla nuca il suonatore di trombone, spiaccicandosi. Il colpo fa affondare nella bocca dell'uomo l'imboccatura dello strumento.

VOCE STENTOREA — Becchete questa, a cornuto !

...una formidabile stecca. Grande, sonora risata. Vocio e schiamazzi per tutta la durata della scena.

L'uomo rotea furibondo gli occhi in cerca del lanciatore della mela.

Carrello indietro a scoprire tutta l'orchestra, buona parte del sipario ondeggiante su cui è

dipinto un fantasioso « Ratto delle Sabine », la platea e parte dei palchi fino al secondo ordine.
Pubblico numerosissimo sulle panche della platea, in piedi nei corridoi e lungo la parete del teatro. Qualcuno mangia, altri parlano e gesticolano verso conoscenti in palco. Le maschere si aprono a gran fatica un passaggio, cercando di far sedere nuovi arrivati, i quali hanno sempre da questionare con la gente che ha abusivamente occupato le panche e che si alza di malavoglia e brontolando.

VOCI — A burino, viè giune, che hai fatto, li quatrini ?

316 — (*M. C. L.*).
Il venditore di mostaccioli compito ed equivoco facendosi largo con la sua cassetta, con mossette aggraziate, in preteso italiano dice

VENDITORE DI MOSTACCIOLI — Non ve fate scappà la gioia del mostacciolo... mostaccioli... mostaccioli... Arifativi la bocca.

Un popolano che sta leggendo con molta attenzione il programma. Senza alzare gli occhi, allunga una gamba e fa incespicare il venditore di mostaccioli

VENDITORE DI MOSTACCIOLI — Ineducato!

POPOLANO CHE LEGGE — Attento, ricotta.

Gli porge una moneta e ritira un mostacciolo. Il venditore ripone la moneta, allontanandosi, nella tasca posteriore dei pantaloni.

317 — (*M. P. P.*).

Un tipo di mercante burino rivolto verso qualcuno che si trova in un palco saluta con un gesto familiare della mano.

MERCANTE — Buonasera, Sor Marchese. Vi ha partorito la cavalla?

Panoramica in alto, fino a inquadrare il marchese che si trova in un palco in compagnia di una signora in gran ghingheri

MARCHESE — Buonasera, ne riparleremo.

MERCANTE (*f. c.*) — A comodo vostro, marchese.

Si china verso la signora che gli accenna qualcosa col ventaglio fuori campo.

MARCHESE — Zucchero d'orzo!

Poi il marchese risponde con un largo sorriso ad un saluto

fuori campo. La marchesa reclina la testa dignitosamente.

MARCHESE — Il mio antiquario. Ha della roba buona e anche a prezzi discreti.

318 — (*F. I.*).

Checco, Teta e il Professore. Nel palchetto, il Professore appoggiato alla balaustra che guarda con aria soddisfatta la sala. Dietro la Teta che si sta levando lo scialle aiutata da Checco. Teta viene avanti. Il Professore si gira voltando le spalle alla «camera» Checco rimane un po' indietro, accomodandosi i capelli allo specchio del palco.

PROFESSORE — Vedete quel signore nel palchetto di second'ordine davanti a noi che ha salutato in questo momento?
È il marchese Rinforzi. Quello di cui vi ho parlato, che gli abbiamo ammollato quel falso vaso cinese che vi avevano dato.

Voltandosi e appoggiandosi alla balaustra, lisciandosi la barbetta, guarda a destra e a sinistra.

PROFESSORE — Eh, un fine intenditore, quello.

319 — (*M. C. L.*).

Dal palchetto della Teta.

La parte del palcoscenico e l'orchestra.
I professori si preparano per l'inizio.

Vocio, urla, schiamazzi, battiti di piedi.

320 — (*M. C. L. di controcampo*).
Parte della platea e la fiancata sinistra dei palchi.
Carrello aereo di avvicinamento al primo palco di proscenio della fila dove sono Checco, Teta e il Professore. Una famiglia numerosissima di gente accatastata e che si storce il collo per vedere.
La camera prosegue in carrello orizzontale scoprendo altri quattro palchi con ambiente caratterizzato. Nel penultimo sono Teta, Checco e il Professore. L'uomo è seduto e sta con la testa verso il palcoscenico. Sul lato destro, vicini, Teta e Checco. Teta tiene il gomito appoggiato al parapetto e la mano sulla guancia. Col braccio destro circonda il collo di Checco proteso verso di lei per vedere il palcoscenico. Teta dà un'occhiata voluttuosa a Checco.
La *camera panoramica* sul quinto palchetto occupato da una coppia.

Le voci cessano.

Un grande e prolungato « ooo » di soddisfazione (f. c.).

Il giovane si alza in piedi e delicatamente chiude le tendine.

Si sente la bacchetta del maestro battuta sul leggio e poi l'attacco della sinfonia dell'opera.

Fondù

SCENA SESSANTADUESIMA

IMPASTI VARI - MATTINA - CAMPANILI DI CHIESE ROMANE

Suono di campane.

Dalla 321 alla 327 campane che suonano.
Il campanile della chiesetta delle monache.

Racconto sonoro col seguente.

D i s s o l v e n z a

SCENA SESSANTATREESIMA

(LABORATORIO TRASFORMATO) PARLATORIO DEL CONVENTO - INTERNO - MATTINA

328 — (*C. T.*).

Il parlatorio è semplice, bianco. Qualche finestra con la grata, alcune panche, immagini sacre alle pareti.
Le ragazze che hanno terminato gli esercizi spirituali, in crocchio, parlano fra di loro. Hanno i fagottelli con le loro robe. Tra esse Maria.

Suono di campane.

Vocio.

329 — (*F. I.*).

Maria con qualche ragazza attorno.

ARMIDA — Eh, quella Ines ci ha qualcosa...

GIULIA — Non capisco, un pianto dirotto così proprio adesso che stava per tornare a casa a vedere il fidanzato...
Maria, tu ne sai niente?

MARIA — Ma no, vi dico che non c'è niente, non facciamo pettegolezzi, un po' di malinconia... Sts... sts...

Le ragazze si voltano.

330 — (*F. I. abb.*).

Sulla porta, avanzando, suor Teresa che tiene affettuosamente una mano sulla spalla di Ines.

SUOR TERESA — Potete andare, ragazze. Ines è venuta a salutarvi. Si trattiene ancora qualche giorno qui. Questa ormai è un po' la sua famiglia... È vero, Ines?

331 — (*M. P. P.*).

Ines.
La ragazza ha un sorriso triste e dolce.

INES — Sì.

332 — (*F. I. abb.*).

Le ragazze salutano.

RAGAZZE — Arrivederci, madre.

SUOR TERESA — Addio, figliole.

Qualcuna bacia Ines. Per ultima Maria.

333 — (*M. P. P.*).

Maria e Ines.
Maria la prende per le braccia.

MARIA — Addio, Ines. Vuoi niente da casa?

INES — No.

MARIA — Sta su, stai contenta.

334 — (*C. T.*).

Le ragazze escono. Ines rimane a guardarle accanto alla suora che fa un leggero cenno fra di saluto e di benedizione. Quando sono rimaste sole, la suora prende per un braccio Ines, dicendole dolcemente

SUORA — Vieni, andiamo in chiesa.

Le due s'incamminano.

Dissolvenza

SCENA SESSANTAQUATTRESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - MATTINA

335 — (*M. C. L.*).

Venendo da Piazza Navona, Checco avanza in direzione del montino.
Ha l'aria giuliva. Tiene in mano delle grosse chiavi.
La ragazza dell'osteria sta tirando fuori tavole e sedie. Movimento mattutino. Romolo, che ha finito di attaccare il cavallo, sta per montare a cassetta.
Checco gli passa accanto, lo saluta con espansione.

CHECCO — Buongiorno, Romolo, sempre mattiniero, eh? Scommetto che siete già stato all'osteria.

336 — (*F. I.*).

Romolo con un piede sul mozzo della ruota per montare a cassetta, si ferma, si gira, vede Checco. Seccamente

ROMOLO — Buongiorno!

Scuote la testa come per dire « sei finito male ».

337 — (*F. I.*).

Il montino sbarrato.
Entra in campo Checco, voltandosi ancora indietro verso Romolo con espressione mortificata. Poi, scrollando le spalle, si mette laboriosamente con le grosse chiavi ad aprire la bottega.
Mentre sta spalancando la porta si ferma a guardare qualcuno fuori campo.

CHECCO — Oh ! Maria !

Entra in campo Maria col fagottello, la quale evidentemente sta tornando a casa.

MARIA — Buongiorno, Checco.

CHECCO — Avete finito di mettervi a posto la coscienza ?

MARIA — Sì, gli esercizi sono finiti stamattina. Oggi vacanza e domani si riprende il lavoro.

338 — (*M. P. P.*).

Maria e Checco.
Checco domanda

CHECCO — E Ines ?

Maria con tono di rimprovero

MARIA — È rimasta in convento.

Checco preoccupato

CHECCO — Come ? Perchè ?

Poi riprendendosi e tornando all'abituale tono scherzoso

CHECCO — Niente, niente, si vuol far monaca?

La ragazza con rimprovero più vivo

MARIA — Non dovresti scherzare così! E tu lo sai perchè, Checco. Va a finire che Ines si fa monaca davvero.

Checco prendendo un tono sincero e persuasivo

CHECCO — Senti, Maria. Non dire così. Fammi piuttosto un grande piacere. Devi parlare subito a Ines.

MARIA — Subito? Ma Ines sta rinchiusa e io prima di domani, quando ritorno al laboratorio, non la vedo.

Checco ha un gesto di dispetto, ma si riprende subito.

CHECCO — Allora domani. Ma le parlerai?

MARIA — Proverò. Ma Ines tu non la conosci. È una creatura tanto buona, ma quando prende un'impuntatura...

339 — (*M. P. P.*).
Maria.

MARIA — Specie poi in questa faccenda qui... Ne so qualcosa io!

340 — (*M. P. P.*).
Checco con nuova agitazione

CHECCO — Ma che ci pensa davvero a farsi monaca, dopo che se ne è andata così di casa?

341 — (*P. A.*).
Checco e Maria

MARIA — Un po' di malinconia, poi gli passerà.

CHECCO — Capisco, ma è un po' fanatica. Non vorrei che... Sai le monache come sono... specie in certi casi...

Con una certa forza, cercando di convincere Maria

CHECCO — Bisogna che tu le parli, tu mi capisci, lo sai che le voglio bene, farò come vuole lei, ma che non mi tenga così in sospeso. Fammi questo piacere, Mària.

MARIA — Va bene, Checco, domani ci parlo.

Grida di donna e pianto dalla casa vicina.

Checco dando un'occhiata f.c. dalla parte delle grida.

CHECCO — Grazie e arrivederci.

Maria scappando verso casa

MARIA — Gesù mio? Che è stato? Che ci ha mamma?

342 — (*F. I.*).
Checco rientrando si ferma sulla porta e guarda in alto.

Le grida cessano bruscamente.

Checco entra nel montino.

SCENA SESSANTACINQUESIMA

MONTINO - INTERNO - POMERIGGIO

343 — (*C. T.*).
Checco rientra e va dietro il bancone. La porta si apre bruscamente e lo scrivano agitato e fremente entra con impeto lasciando la porta aperta.

344 — (*P. A.*).
Checco e scrivano.

SCRIVANO — Non c'è Teta ? Allora stammi bene a sentire : metti fuori gli orecchini di mia moglie. Poche chiacchiere ! È meglio per te e per lei.

CHECCO — Mi sembra già di aver spiegato alla sor Anna che proprio in via d'amicizia. . .

SCRIVANO — Lascia perdere l'amicizia e caccia gli orecchini.

Checco imbarazzato

SCRIVANO — Come sarebbe ? Li avete già venduti ?

Checco cercando di darsi un contegno

CHECCO — Caro mio, il commercio è commercio.

345 — (*M. P. P.*).
Lo scrivano con ira sempre crescente

SCRIVANO — Ma voi su quelle gioie avete dato cinque scudi prendendo gli interessi anticipati ! E quelli sono orecchini che ne valgono almeno quaranta. Questo non è commercio, ma roba. . .

346 — Checco freddamente

SCRIVANO — (*f. c.*). . .da strozzini !
CHECCO — Avete il polizzino ?
SCRIVANO — Ecco qua polizza e quattrini.

Carrello indietro fino a F. I.

CHECCO — E siete buono a leggere? Guardate qui che c'è scritto.

Checco con voce monotona e perfino annoiata, legge

CHECCO — « Scaduto il termine, gli oggetti saranno venduti senza alcun preavviso ».

Con tono conciliante, il giovanotto riprende

CHECCO — Non siete un ragazzino, che diamine, siete un padre di famiglia !
SCRIVANO — Non sono un ragazzino, no, ma sono anche capace di farti una faccia così. . .

Lo scrivano contenendosi, ma con cattiveria

SCRIVANO — Perchè tu te la intendi con quell'altra animaccia nera !

Si guarda intorno come per cercare i testimoni.

SCRIVANO — E voglio vedere poi chi è capace a darmi torto. Come se tutta piazza Navona non ci avesse occhi per vedere questa sporca faccenda fra te e Teta.

Indicando fuori con l'indice teso

SCRIVANO — Che le fate persino sotto il naso a quella povera creatura.

347 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto intimidito si guarda attorno, come temendo che qualcuno possa sentire. Atteggia il viso ad un sorriso conciliante

CHECCO — Evvia, sor Pietro, sapete che nessuno ha intenzione di approfittarsene. Ormai le gioie sono vendute, però, che diavolo, siamo amici, se ci vogliamo mettere d'accordo...

348 — *Dettaglio.*
Piano e cassetto del bancone. *Entra in campo* la mano di Checco, apre il cassetto e tira fuori una manciata di monete. Ne conta cinque sul tavolo.

CHECCO (*f. c.*) — Cinque scudi, va bene?

Entra in campo la mano dello scrivano che li prende, poi li riposa, battendoli violentemente sul tavolo

SCRIVANO (*f. c.*) — No, li voglio tutti!

349 — Checco e lo scrivano.
Il giovanotto, nuovamente padrone di sè, lascia cadere ad uno ad uno, con degnazione, altri cinque scudi sul banco.

CHECCO — Dieci, va bene?

Lo scrivano li prende, poi con fredda convinzione

SCRIVANO — Sei un gran schifoso!

si volta.

350 — (*F. I. abb.*).
(*Raccordo sul movimento*).
Lo scrivano si volta e si avvia.
Entra in campo Teta con un vestito sgargiante. Giovanilmente

TETA — Buon giorno, sor Pietro.

Lo scrivano un po' cupo le passa dinanzi

SCRIVANO — Buon giorno, sora Teta.

TETA — Che c'è? Qualcosa?

351 — (*P. P.*).
Lo scrivano annuvolato.

352 — (*P. P.*).
Checco fa con la testa un gesto di rabbia.

353 — (*P. A.*).
Lo scrivano e Teta.
L'uomo scrollando le spalle

SCRIVANO — No, niente, vi saluto.

esce di campo andando verso la porta.
Panoramica
Teta avanza verso il banco *fino a M. P. P.* Anche Checco viene ad essere incluso.

TETA — Beh, che è successo?

354 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto ha un'espressione torva e dura. Guarda dalla parte da cui è uscito lo scrivano

CHECCO — Ho dovuto litigare con quello là.

TETA (*f. c.*) — Che te ne importa? Lascialo dire.

355 — (*P. A.*).
Checco e Teta.
Il giovanotto cominciando a riscaldarsi, quasi con il gusto di poter finalmente parlare

CHECCO — Sì, lascialo dire. Quello ci sporca con tutto il vicinato. Se queste cose vanno agli orecchi di Ines...

356 — (*P. P.*).
Teta.
La donna guarda Checco con un sorriso ambiguo.

TETA — Sai che facciamo? Domani andiamo a comprare i mobili per la vostra stanza da letto e li sistemiamo in camera mia. Io posso andare in quella di Ines. Così vi sposate e chiudiamo la bocca a tutte queste linguacce.

357 — (*P. P.*).
Checco.
Il giovanotto che ascolta quasi esterefatto le parole di Teta.
Carrello indietro fino a F. I. di Checco e Teta. Il giovanotto finalmente esplode, dando un pugno sul banco

CHECCO — In casa vostra? Ah no! Basta, non ne posso più. Io Ines me la porto dove mi pare, ma in casa vostra mai!

358 — (*P. P.*).
Teta.
La donna è dolorosamente colpita dalle parole di Checco.

CHECCO (*f. c.*) — Dello schifoso mi ha dato, per colpa vostra. E io non ho potuto reagire, perchè è vero, sono uno schifoso, uno schifoso!

359 — (*P. A.*).
Checco e Teta.
Il giovanotto gesticola rabbiosamente. Stacca il cappello da un chiodo. La donna, al gesto di lui, quasi implorante

TETA — Ma Checco!

Panoramica.
Checco va verso l'uscita. Si ferma in mezzo alla stanza. Teta è *di spalle alla camera.*

CHECCO — Ne ho abbastanza del montino, di casa vostra, di voi!

Apre decisamente la porta ed esce, richiudendosi alle spalle, con fermezza, il battente.

360 — (*P. P.*).
Teta.
Teta barcolla, si appoggia al banco. Si allontana un ciuffo di capelli. Lentamente si riprende sino a sorridere.

361 — (*C. T.*).
Teta passa dietro il bancone. Apre un registro, intinge la penna nel calamaio e si mette laboriosamente a scrivere con una apparente padronanza di se stessa.

Dissolvenza

SCENA SESSANTASEIESIMA

LABORATORIO - INTERNO - GIORNO

362 — *Dettaglio.*

Una scodella di minestra di magro.

MARIA (*f. c.*) — Non ne voglio più sapere della casa, del montino, di voi... E se ne è andato, dice, pallido che sembrava un morto...

Carrello indietro fino a P. A. di Maria e Ines.

Le due ragazze stanno mangiando la minestra del convento.

MARIA — ...poveretto !

INES — Gli sta bene ! Così impara anche lui a conoscerla.

Dopo un attimo di esitazione

E ora dov'è ?

MARIA — L'ho incontrato stamattina tutto sporco di gesso. Deve essere tornato alla formatoria del sor Michele.

363 — (*P. P.*).

Ines.

La ragazza con espressione di forzata indifferenza

INES — Ah sì ! Ha fatto bene.

dopo una pausa

Io per me ho già deciso.

364 — (*M. P. P.*).
Ines e Maria.
Maria con affettuosa scherzosità

MARIA — Va là, non fare tanto la superba. Io lo so come finisce. . .

D i s s o l v e n z a

SCENA SESSANTASETTESIMA

FORMATORIA - INTERNO - GIORNO

365 — (*F. I. abb.*).

Checco sta lavorando in maniche di camicia insieme al formatore. Stanno tirando fuori da una forma una grossa statua di gesso.

366 — (*F. I.*).

Ines.

La ragazza è apparsa sulla porta della formatoria. È serena e contenta. Guarda sorridendo.

367 — (*Totale*).

Checco e il formatore.

Checco, che sta sotto lo sforzo di sollevare la statua, non si accorge della presenza di Ines. Ines entra in campo e rimane muta a guardare con un sorriso felice.

I due uomini depongono a terra la statua, in piedi, con grande fatica. Checco si risolleva, sudato, asciugandosi la fronte. Vede Ines. Con le mani

bianche sporche di gesso, corre verso la ragazza e l'abbraccia.

CHECCO — Ines !

368 — (*M. P. P.*).
Checco e Ines.
Checco bacia le gote di Ines.
La ragazza si ritrae ridendo.

INES — Fermo. Mi sporchi tutta !

369 — (*F. I.*).
Checco e Ines.
Entra in campo il formatore

FORMATORE — Buon giorno, Ines. Beh, siete tornata ? Glielo dicevo io a Checco che l'amore non si smorza con un soffio.

INES — Si meritava di non vedermi più.

Il formatore, scuotendo benevolmente la testa

FORMATORE — Così cattiva ?

esce di campo.

370 — (*M. P. P.*).
Checco e Ines.
Il giovanotto sorride felice.
Con gesto di minaccia

CHECCO — Me la pagherai !

Ines si stringe a Checco.

INES — Davvero sono stata cattiva? Ma è perchè ti voglio bene. Non avrei voluto. . .

Il giovanotto le mette una mano sulla bocca.

CHECCO — Zitta, non parlare più, la colpa è stata mia. Ora saremo felici.

371 — (*Totale*).

Il formatore rientra. Ines e Checco si allontanano con un movimento di pudore.
Il formatore benevolo

FORMATORE — Bravi ragazzi. Vi farò da testimonio allo sposalizio. E il regalo sarà bello e non di gesso...

Tutti e tre ridono.

Dissolvenza

SCENA SESSANTOTTESIMA

MONTINO - INTERNO - GIORNO

372 — (*F. I.*).
Il Professore si affaccia alla porta.

PROFESSORE — Buongiorno, sora Teta. C'è qualcosa di nuovo per me?

373 — (*F. I.*).
Teta.

TETA — Sì, sì, entrate. Credo che sia scaduto un cammeo.

Volgendosi a qualcuno *f. c.*

TETA — Vallo a prendere, fammi il piacere. Deve essere il n. 45.

Carrello indietro scopre un vecchietto con l'aria tipica del piccolo contabile.

TETA — Guarda in quel registrino che aveva fatto Checco.

Mentre il vecchietto sfoglia il registro, il professore entra in campo e chiede a Teta

PROFESSORE — Che avete? Non vi sentite bene o gli affari non vanno?

Teta ha un gesto nervoso e mentre il vecchietto *esce di campo* risponde

TETA — No, no, anzi in questo periodo c'è un po' di ripresa.

Il vecchietto ritorna recando con gran fatica un manichino. Il professore ride

PROFESSORE — All'anima del cammeo!

Il vecchietto confuso e guardando una polizza

VECCHIETTO — Questo è il n. 45.

Teta scuote la testa e sospira.

TETA — Ma no, il cammeo, quello nella scatolina verde...

Il vecchietto annuisce ed esce di campo col manichino.

TETA — Eh, se sapeste quant'è scemo questo qui. Da quindici giorni che ce l'ho è una babilonia. Quasi quasi non mi ci raccapezzo più neanche io.

Forte verso il retrobottega

TETA — Arriva questo cammeo?

374 — (*F. I.*).
Il Professore.
Tiene appoggiate entrambe le mani al suo bastone dal pomo d'argento. Guarda con divertita comprensione.

375 — (*F. I.*).
Teta che fruga un po' scompostamente negli scaffali brontolando

TETA — Ci ho una voglia di sbattere via tutto e chiudere bottega... Eh, sì, un giorno o l'altro qui sbaracco tutto.

Teta, voltandosi verso il Professore.

TETA — Tanto non ci hai la riconoscenza di nessuno.

376 — (*F. I.*).
Il Professore.

PROFESSORE — Non vi state a impazzire, sora Teta. Le prenderò al ritorno.

Teta entra in campo, si mette a sedere sulla seggiola.

TETA — Come volete. Arrivederci.

Il Professore fa un piccolo inchino ed esce.

377 — (*M. P. P.*).
Teta appoggia i gomiti al tavolinetto, la testa fra le mani, e rimane con lo sguardo nel vuoto, come assorta in pensieri dolorosi e tormentosi.

Dissolvenza

SCENA SESSANTANOVESIMA

VIA APPIA ANTICA - ESTERNO - GIORNO

378 — (*M. C. L.*).

Un prato lungo la Via Appia Antica. In *primo piano a sinistra* un rudero romano. In fondo una fila di pini. Un gregge *attraversa il fotogramma da destra verso sinistra*. Quando è passato *scopre* Ines e Checco seduti sul prato. Ines è seduta sulla giacca di Checco. Questi sdraiato su un fianco col gomito sul prato poggia la guancia sulla mano.

379 — (*M. P. P.*).

Ines sta guardando il passaggio delle pecore.
Checco la fissa.

CHECCO — Beh, allora me lo vuoi dire ?

Ines voltandosi verso di lui

INES — Sì, ma non ridere.

Checco dolcemente e scherzosamente spazientito

CHECCO — Avanti !

INES — Figurati che m'ero messa in testa certe brutte idee. Quando ti ho detto che non volevo ti impicciassi col montino era anche perchè . . .

Checco ha un impercettibile gesto di timoroso rimorso

. . .ero gelosa di Teta.

Checco scoppia in una risata forzatamente fragorosa

INES — Vedi, te lo avevo detto che mi avresti presa in giro. Sono stata una stupida, hai ragione.

Checco attira Ines a sè e la fa sdraiare vicino. *Sul movimento*.

380 — (*P. P.*).
Ines e Checco con le teste appoggiate l'una contro l'altra. Checco sottovoce

CHECCO — Non sei stata una stùpida. Mi vuoi bene, ecco tutto.

INES — Forse con Teta sono stata ingiusta. Ora è così buona con me. Sai, non te l'ho detto? Ha deciso di chiudere il montino. Sta liquidando.

Un'ombra passa sul volto di Checco che meccanicamente dice

CHECCO — Davvero?

381 — (*M. P. P.*).
Ines e Checco.

Ines accostandosi un poco e strappando un ciuffo d'erba.

INES — Sai Checco, ho pensato che mamma non possiamo lasciarla sola.

Checco con un sussulto

CHECCO — Questo no!

INES — Perchè? Tanto ormai...

Checco riprendendosi

CHECCO — No, Ines. Poi ce ne pentiremmo. Saremmo sempre alle solite. Sai com'è.

Ines lo guarda innamorata, riconoscente.

INES — Forse hai ragione, ci penseremo. Ma tu ci devi fare pace. Non voglio che stiate così. Tutto per quel maledetto montino. Adesso anche questa storia è finita.

Checco turbato

CHECCO — Si farò come vuoi. Ma ora andiamo che è tardi.

382 — (*F. I.*).
Checco balza in piedi. Dà una mano a Ines per farla alzare. Si china a raccattare la giacca e se la infila. Poi si avviano. La « camera » *li segue in panoramica fino* alla staccionata che i due scavalcano; Ines è aiutata da Checco.
I due giovani si allontanano verso il fondo della strada.

SCENA SETTANTESIMA

STRADA - ESTERNO - GIORNO

383 — (*M. C. L.*).

Ines e Checco di ritorno dalla Via Appia Antica. Checco ha il cappello buttato un po' indietro sulla testa e la giacca sulle spalle. I due giovani avanzano adagio gustando il piacere di essere insieme.

384 — (*F. I.*).

Ines e Checco.
Si fermano. Checco tira fuori il fazzoletto e sbatte le sue scarpe impolverate.

CHECCO — Abbiamo camminato un bel po', eh ? Sei stanca ?

INES — Un pò.

Ines gli sorride. Checco le passa un braccio attorno alla vita. Ines gli si abbandona dolcemente.
Riprendono adagio a camminare.

385 — (*P. P.*).

Checco.
Il giovanotto sorride a Ines.

386 — (*P. P.*).

Ines.
La ragazza risponde al sorriso di Checco.

387 — (*F. I.*).

Checco e Ines camminano.
La camera si arresta e i due personaggi si allontanano in *M. C. L.* voltando in fondo alla strada.

SCENA SETTANTUNESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - TARDO POMERIGGIO

388 — *Totale.*

Via delle Cinque Lune.
Ines e Checco, arrivando dalla parte della Pace, imboccano la strada. Giunti quasi di fronte al montino, Ines trattiene Checco.

389 — (*F. I.*).

Checco e Ines.
Raccordo sul movimento.
Ines ferma Checco, mostrandogli un cartello su cui è scritto « non si accettano più pegni »

INES — Guarda.

Ines con dolce violenza

INES — Vieni, Checco. Entriamo

Checco fa una breve resistenza, poi segue la ragazza nel montino.
Mentre entrano, incrociano una donna che sta uscendo.

SCENA SETTANTADUESIMA

MONTINO - INTERNO - TARDO POMERIGGIO

390 — (*M. C. L.*).

Come vista da Ines, la sora Teta dietro il bancone, sta riordinando alcune scatole. Il montino è in parte spogliato. Alcuni cassetti aperti sono vuoti. C'è quel disordine che denuncia lo stato di liquidazione. Teta solleva la testa.

391 — (*M. P. P.*).

Teta.

Raccordo sul movimento.

Sorride a Ines f. c. poi ha una espressione di leggero turbamento perchè ha visto Checco.

392 — (*M. P. P.*).

Checco.

Il giovanotto ha un moto di disagio guardando fuggevolmente Teta.

393 — (*F. I.*).

Checco, Ines, Teta.

Teta esce dal bancone e si

avvicina a Ines un po' impettita. Accarezza il capo della ragazza con un gesto nervoso. La mano le trema un poco. Inghiotte saliva prima di parlare

TETA — Sei contenta, Ines? Siete stati in campagna? Sei contenta?

Ines con vero slancio e sincerità le butta le braccia al collo.

394 — (*M. P. P.*).
Checco.
Il giovanotto osserva pensoso e turbato.

395 — (*M. P. P.*).
Teta e Ines.
Le due donne ancora abbracciate.
Teta è commossa e osserva i capelli della ragazza. Toglie un filo d'erba. La ragazza si scosta un poco rivolgendosi verso Checco, *f. c.*

396 — (*P. A.*).
Teta, Ines e Checco.
La ragazza con un mezzo sorriso

INES — Non voleva entrare.

rivolgendosi a Teta

INES — Ma voi gli perdonate, vero?

Teta, dopo un attimo di esitazione, avanza di un passo e tende la mano a Checco, il quale la stringe. Turbamento dei due.

CHECCO — Scusate.

Panoramica fino al dettaglio delle due mani che si stringono. In quella di Checco vi è lo anello donato da Teta.

D i s s o l v e n z a

SCENA SETTANTATREESIMA

ESTERNO GIARDINO FORMATORIA - TARDO POMERIGGIO

397 — (*F. I.*).
Il formatore, sulla porta del giardino si sta spolverando la giacca. È vestito a festa.

398 — (*M. C. L.*).
Nella strada, davanti al cancello del giardino della formatoria, passano alcuni caratteristici carri infiorati.
Un carrettiere ferma il cavallo davanti al formatore. Sul barroccio molta gente allegra e chiassosa.

CARRETTIERE — Aoh ! A' fanatico !

399 — (*F. I.*).
Il formatore di spalle. Di fronte il carrettiere e parte del treno posteriore del cavallo e la parte anteriore del carro.

FORMATORE — Che volete ?

Il carrettiere con tono allegro.

CARRETTIERE — Non ci avete mica una fila di campanacci di coccio. . .

400 — (*M. C. L. controcampo*).
Il formatore un po' risentito

FORMATORE — E che faccio il campanacciaro ?

401 — (*M. C. L. fronte*).
Tutto il carretto, la porta del giardino e il formatore

CARRETTIERE — E perchè no, con quella faccia ?

Tutti quelli del carretto si mettono a ridere divertiti. Il formatore seccato al carrettiere che ha avviato il cavallo

FORMATORE — Aria, aria, giovanotti. Che, siete già sbronzi a quest'ora ?

Mentre il carretto curvando sfila *davanti alla camera impedendo il campo*, tutti i giovanotti si volgono indietro verso la formatoria

GIOVANOTTO — Che bel pezzo di ragazza !

Il carro, *uscendo di campo*, mostra Ines che sta raggiungendo il formatore.
Michele la saluta.

402 — (*F. I.*).
Formatore e Ines.

FORMATORE — Checco è venuto da voi. Dice che l'aspettavate.

Ines stupita

INES — Ma come? Se ci avevamo l'appuntamento qui?

Il formatore. tirando a sè il cancello del giardino

FORMATORE — Beh, lo raggiungiamo!

SCENA SETTANTAQUATTRESIMA

CASA DI TETA - INGRESSO INTERNO - VERSO SERA

403 — (*F. I.*).

Rosetta apre la porta sulla quale appare Checco, che fa per entrare colla sua solita aria disinvolta.

Rosetta facendosi da parte

ROSETTA — Buona sera, sor Checco.

CHECCO — Ines è pronta?

ROSETTA — Non c'è. È uscita. È venuta da voi.

404 — (*M. P. P.*).

Checco fa un gesto come per dire « che sciocco smemorato! ». Espressione quasi impaurita udendo la voce di Teta.

TETA (*f. c.*) — Chi è?

Checco si volge in direzione della voce.

405 — (*P. A.*).

Teta.

La donna lo guarda con gli occhi accesi e un sorriso invitante.

TETA — Entra, entra.

406 — (*P. A.*).

Checco fa per allontanarsi

CHECCO — No, grazie, scappo via. Ines mi aspetta.

La voce, tra implorante e l'imperioso, di Teta lo arresta.

TETA (*f. c.*) — Checco !

Rosetta si allontana lasciando la porta aperta. Checco è turbato, guarda Teta che entra in campo. Poi con una certa bruscherìa come se volesse reagire contro se stesso.

CHECCO — Che c'è ?

407 — (*M. P. P.*).

Checco con espressione quasi sofferente che si trasforma in una espressione testarda e decisa

CHECCO — Che c'è da ridere ?

408 — (*P. A.*).

Checco e Teta.

La donna un po' di spalle chiude la porta e si volge col viso sempre ridente

TETA — Hai tanta paura ?

Checco turbato, ma con un ritorno dell'abituale spavalderia

CHECCO — Paura ?

Ride con sforzo. Quasi ingenuamente

CHECCO — E perchè?

Teta passandogli davanti e quasi strisciandolo

TETA — Allora vieni. Bevi un bicchiere e scappi via...

Esce di campo chiamando

TETA — Rosetta, Rosetta...

409 — (*P. P.*).
Checco turbato.

410 — (*P. P.*).
Teta invitante.

411 — (*F. I.*).
Checco quasi rabbiosamente

CHECCO — No, me ne vado.

Apre la porta che dà sul pianerottolo.

SCENA SETTANTACINQUESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - GIORNO

412 — (*M. C. L.*).
Esterno osteria delle Cinque Lune.

Rumori naturali.
Vocio festoso.

Grande animazione. Gente vestita a festa che entra e che esce. Schiocchi di frusta dei conducenti di cavalli.
Qualche carro infiorato col cavallo tutto fiocchi e pendenti di carta colorata. Anche l'osteria delle Cinque Lune è aperta. Sulla porta e sulle pareti file di lampioncini di carta multicolore, festoni di sempreverdi, tappeti fuori dalle finestre. Ai tavoli esterni molta gente allegra e vociante attorno a grandi boccali di vino e cartocciate di porchetta. Le donne sui carri impugnano cembali e i giovani hanno mandolini, chitarre e tamburelli.

413 — (*M. C. L.*).

Portoncino della casa di Teta con un lampioncino appeso alla porta.
La carrozza di Romolo tutta infiorata e col cavallo pieno di nastri e di roselline di carta. Lo scrivano con la moglie e due ragazzetti salgono sulla vettura. Maria è a terra. Si volge e chiama.

MARIA — Ines... Ines...

Ines entra in campo.

MARIA — Vieni con noi, vieni. Andiamo incontro a quelli del Divino Amore.

INES — Volentieri, ma non ci stiamo.

ROMOLO — Forza, montate su. E poi la Mora oggi è in gamba

INES — Allora, un momento, vado a chiamare Checco.

414 — (*M. C. L. un po' dall'alto*).

Mentre Ines scompare nel portoncino, il formatore entra in campo e si inerpica a cassetta vicino a Romolo.

SCENA SETTANTASEIESIMA

CASA DI TETA - SCALE - INTERNO - SERA

415 — (*F. I.*).

Rosetta sta scendendo. Si imbatte in Ines che sale.

INES — Dove vai?

ROSETTA — Mi ha detto la sora Teta di andare a prendere un fiasco di vino.

Ines sorpresa.
Poi, come colpita da un presentimento

INES — E Checco?

ROSETTA — È disopra.

Ines riprende a salire rapidamente le scale.

SCENA SETTANTASETTESIMA

SCALA - PIANEROTTOLO CASA TETA - INTERNO - SERA

416 — (*F. I.*).

Ines con passo deciso apre la porta di casa ed entra.

SCENA SETTANTOTTESIMA

CASA DI TETA - INGRESSO E STANZA DA PRANZO - INTERNO - SERA

417 — (*F. I. abb.*).
Raccordata con la precedente.
Ines entra, guarda.

418 — *Dettaglio.*
Attaccapanni con il cappello di Checco.
Movimento di panoramica e carrello combinato soggettivo dal punto di vista di Ines.
Questi movimenti della parete della stanza da pranzo in cui Ines evidentemente è entrata debbono anticipare nello spettatore quell'inevitabile senso di mal di mare che produrranno e che culminerà dando la impressione del capogiro della ragazza.
La camera si ferma su la porta della stanza di Teta.
Ines *entra in campo*, si avvicina alla porta socchiusa e sta per afferrare la maniglia. Si ferma improvvisamente.

419 — (*P. P.*).

Il viso di Ines stravolto.
Chiude gli occhi, piega la testa, rimane con la bocca aperta, riapre lentamente i grandi occhi attoniti e dolorosi, si muove.

420 — (*F. I.*).

Ines quasi come una sonnambula si avvia verso la porta di uscita.

SCENA SETTANTANOVESIMA

SCALE - PIANEROTTOLO CASA TETA - INTERNO - SERA

421 — (*F. I.*).
Ines.
La ragazza esce dalla porta d'ingresso, vacilla e si porta lentamente una mano alla fronte.
Guarda nel cortile, appoggiandosi alla ringhiera.

422 — (*C. L.*).
Da Ines.
Il cortile che rotea come a suggerire il capogiro della ragazza.
Il quadro è sfocato.

423 — (*C. L.*).
Il cortile fermo e a fuoco (15 *fotogrammi*).

Tonfo sordo e grida dal basso

424 — *Dettaglio.*
La ringhiera e a terra la sciarpa di Ines.

Vocio dal basso.

425 — (*F. I. abb.*).

La ringhiera e la porta sul fondo.
Sulla soglia Checco, in maniche di camicia, con espressione terrorizzata e inorridita.
Si precipita verso la ringhiera, guardando in basso.

SCENA OTTANTESIMA

CORTILE CASA TETA - ESTERNO - SERA

426 — (*C. L.*).

Dall'alto, visto da Checco.

Il cortile, nella penombra crepuscolare in cui si muovono stranamente molte figure vocianti che nascondono il corpo di Ines.

SCENA OTTANTUNESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - SERA

427 — (*M. C. L.*).

Davanti al portoncino è assiepata una gran folla di curiosi. Il lampioncino sulla porta è acceso.

Dal portone esce un uomo senza cappello, coi capelli bianchi, che spiega a una comare incuriosita

UOMO DAI CAPELLI BIANCHI — Si, che disgrazia. Una ragazza del casamento, dice... Ancora intatta, con un filo di sangue qui...

si passa una mano all'angolo della bocca

SCENA OTTANTADUESIMA

CASA DI TETA - CORTILE - INTERNO - SERA

428 — (*M P P*)

Come evocato dalle parole dell'uomo, il viso intatto e sereno di Ines con un filo di sangue che esce dall'angolo della bocca e le cola sul mento.

Panoramica.

Checco immobile che la guarda impietrito dal dolore.

429 — (*F. I.*).

Rosetta.
La bimba con un fiasco di vino in mano guarda con gli occhi imbambolati.

430 — (*F. I.*).

Checco.
Il giovanotto è circondato dagli inquilini che conosciamo: scrivano, Romolo, madre di Maria, moglie di Romolo, il formatore, ecc.
Checco si tiene una mano contratta sulla faccia.

TETA (*f. c.*) — Gesù Maria!

Alla voce di Teta, Checco si volge improvvisamente verso di lei, che è apparsa scarmigliata e sconvolta, la guarda come un serpe velenoso e con la mano tesa e tremante l'addita alla folla degli inquilini che lo circonda trattenendolo.

(*Fotogramma pieno di gente*).

Checco schiumando scompostamente urla

CHECCO — È lei che l'ha ammazzata !

SCENA OTTANTATREESIMA

VIA DELLE CINQUE LUNE - ESTERNO - SERA

431 — (*M. C. L.*)

centrando il portoncino della casa di Teta, attorno al quale si è formato un capannello di gente silenziosa e angosciata, trattenuta indietro da un uomo della casa.

Dall'inq. 432 *all'inq.* 437 *P. P e M. P. P.*

Volti di popolani e popolane attoniti, raccapricciati e commossi.

438 — *Come la* 431.

L'uomo sulla porta si fa da parte, facendo segno agli altri di allargarsi. Due gendarmi arrivano, fendono la folla silenziosa, entrano.

Di dentro, il portoncino viene chiuso con un tonfo. La lanterna colorata si scuote al colpo e il moccoletto si spegne.

DIAFRAMMA DI CHIUSURA

FINE

VARIANTI

VARIANTI

Crediamo possa essere interessante per i nostri lettori riportare le più notevoli varianti apportate alla sceneggiatura nel corso della realizzazione del film. Questa messa a raffronto tra la sceneggiatura di previsione e quella di montaggio costituisce, infatti, un non trascurabile elemento per la valutazione critica della genesi di « Via delle Cinque Lune ».

SCENA XIII — *Soppressa.*
» XXI — *Soppressa.*

SCENE XXIV-XXV-XXVI-XXVII — *Sostituite con le seguenti scene :*

PARLATORIO - INTERNO - MATTINA

96 — (*F. I.*).
Checco corre al suo posto di lavoro chiudendo il cancello. Ines entra nel parlatorio, e rimane dall'altra parte delle sbarre, concitata.

Musica di organo.

INES — Checco, come mai, qui ? Ma sei pazzo ? Vai via.

Checco, divertito

CHECCO — Eh, già ! Che direbbe la madre superiora ?

Ines guardandosi intorno timorosa. Checco indicando Michele che lavora attorno a un busto

CHECCO — Sto lavorando. Ma è possibile che non possa vederti mai ?

Ines abbassa la testa

CHECCO — E poi bisogna che tu ti decida a farmi parlare con la Teta. Non si può mica andare avanti così all'infinito.

97 — (*P. P.*).
Checco di spalle.
Ines con rammarico:

INES — Se ci fosse stato papà... Con la Teta non voglio averci nulla a che fare. Quando potrò disporre di me stessa ci sposeremo. Ma, a modo mio.

98 — (*P. P.*).
Checco amorevolmente.
Ines di spalle.

CHECCO — Lo sai che ti voglio bene. Non hai fiducia in me?

99 — (*P. P.*).
Ines preoccupata:

INES — Sì Checco, ma ora lasciami andare, per carità.

100 — (*P. P.*
Il giovanotto la trattiene per un braccio.

CHECCO — Quando ci rivediamo?

101 — (*P. P.*).
Ines ansiosa:

INES — Non so. Sai quant'è difficile per me. Ho tanta paura. Anzi volevo dirti di non farti vedere troppo alle Cinque Lune.

102 — (*M. F.*).
Checco:

CHECCO — Ma non facciamo mica niente di male, ci vogliamo sposare. Ci vediamo domani.

Ines si volge e preoccupata dice:

INES — Uh... Suor Teresa.

Ognuno scappa al suo posto di lavoro. Ines rientra al laboratorio richiudendo frettolosamente la porta (*panoramica destra*).

103 — (*M. C. L.*).
Checco riprende la sua aria scansonata ritornando a lavorare presso Michele. Suor Teresa venendo da sinistra passa, guarda i due ed entra nel laboratorio.
Panoramica destra.

Finisce la musica.

VIA DELLE CINQUE LUNE - INGRESSO DELLA STALLA DI ROMOLO - ESTERNO - TRAMONTO

108 — (*M. C. L.*).
Sulla porta della stalla è seduto Romolo a fumare. Ines con un cartoccio in mano entra da destra di spalle e va verso l'interno della stalla.
Romolo con aria di chi la sa lunga:

ROMOLO — Eh, voi me la viziate la cavalla!

Musica.

Sulla strada galline che razzolano e bambini che giuocano.

STALLA DI ROMOLO - INTERNO - TRAMONTO

109 — *Totale.*
Una cavalla bianca è alla rimessa. A sinistra il fotogramma è tagliato dalla carrozza di Romolo (*carrello avanti*).

Musica.

Ines entra da sinistra e si dirige di spalle verso la cavalla porgendole delle zolle di zucchero. Il carrello si ferma su Ines a *M.P.P.*

INES — Se non ci fossi tu a tenermi un po' di compagnia...

110 — (*M. P. P.*).
Checco fa capolino dalla carrozza dietro cui è nascosto.

INES (*f. c.*) — Con te almeno posso parlare.

111 — *Totale dal punto di vista di Checco.*
Ines accarezza la cavalla.

INES — Tu lo sai che io gli voglio tanto bene.

112 — (*M. F.*).
Checco esce dal suo nascondiglio e si dirige verso Ines (*panoramica a destra*) ponendosi dall'altro lato della testa del cavallo. Ines alla presenza di Checco rimane sorpresa ed imbarazzata.
Carrello avanti fino ad inquadrare i due giovani ai lati della testa del cavallo, in *P. A.*

CHECCO (*con espressione dolce*) — Ines.

Ines, sorpresa :

INES — Tu Checco, qui ? Come mai ? Tu non dovevi sentirmi !

CHECCO — Ines, perchè sei sempre così scontrosa con me ? A me queste cose non le dici mai ! E dire che mi farebbe tanto piacere sentirle.

Ines con grazia imbarazzata

INES — Le sai da te.

Checco supplichevole

CHECCO — Eh, lo so Ines. Eppure bisogna che tu mi capisca. Se quelle

poche volte che riusciamo a star qualche minuto insieme tu non mi dici nulla ! Parla Ines. Quando parli mi sento diventare un altro. Lo sai che non penso che a te. Che non desidero che te, in ogni momento della giornata. Michele mi prende sempre in giro perchè dice che non ci sto più con la testa al lavoro e che gli combino un mondo di guai.

Con una mano giocherella con un bottone del corsetto a lutto di Ines, commossa.

INES — Tu ! E io che sto tutto il giorno fra casa e laboratorio a domandarmi quello che fai, ora per ora, a struggermi pensando a quando finalmente potremo stare insieme per tutta la vita.

Checco guardando verso l'alto poi ancora Ines, commosso :

CHECCO — Tutta la vita ! Mi pare un sogno. Certe volte ho persino paura di sognare che tutto questo non sia vero. Di svegliarmi e veder di botto tutta la mia felicità che casca. Non so, non mi è mai successo fino ad ora. Ho paura di perderti, Ines. Ed anche adesso che sei qui con me non so. . .Che vuoi che ti dica ? Ho paura. . .

Ines emozionata si reclina la testa sul petto di Checco

CHECCO — Che hai ? Piangi ? Ma perchè ? Non è mica il caso, cocca mia !

Ines risollevando la testa, mentre Checco le trattiene le mani fra le sue

INES — Non è nulla. Scusami. Io sono una sciocca. Davvero mi vorrai bene tutta la vita ? Anch'io ho tanta paura. Ma sono tanto felice.

Ines si scioglie.

INES — E ora lasciami che è tardi. Sennò le monache mi sgridano Arrivederci.

si dirige verso la camera uscendo di campo a sinistra.
Carrello indietro fino ad inquadrare Checco in *F. I.*

CHECCO — Arrivederci, Ines.

Il giovane segue la ragazza con lo sguardo per qualche tempo, poi si rivolge verso la cavalla e, felice, l'abbraccia.

Dissolvenza incrociata

SCENA XXVIII — *Soppresse le inq. da* 100 *a* 103.

SCENA XXXVII-XXXVIII — *Tra le due è stata inserita la seguente scena. La scena XXXVIII si svolge non più nella Formatoria ma nelle scale della casa di Teta.*

STRADA DELLA FORMATORIA E CORTILE - ESTERNO - TRAMONTO

175 — (*C. L.*).
Maria corre verso il cancello della formatoria (*carrello indietro e panoramica di Maria a M. P. P.*) raggiuntolo si ferma. Checco è sul fondo del giardino ad impastare del gesso.

Musica.

MARIA — Checco ?

Il giovane si volta, Maria fa un cenno di richiamo mostrando un biglietto.

MARIA — Te lo manda Ines.

Checco va verso di lei poi con apprensione prende il biglietto

CHECCO — Perchè che c'è ?

Maria ansiosa e preoccupata di non farsi scorgere

MARIA — Non lo so. Debbo scappare.

Esce di campo a sinistra.
Checco sorpreso apre il biglietto ed inizia a leggerlo ritornando lentamente al suo posto di lavoro.

F o n d ù i n c h i u s u r a

SCENA XL — *Soppressa.*

La FINE DEL PRIMO TEMPO *è stata spostata dopo la scena XLI.*

SCENA XLI — *Dall'inq.* 194 *è stata modificata come segue :*

Professore maliziosamente esagerato

PROFESSORE — Eh, come dice, non si può dire. Piuttosto ce n'è un altro proprio per noi di Piazza Navona.

Teta con l'aria di dire « è roba conosciuta » pronuncia malamente.

TETA — Se pò fregà Piazza Navona mia. . .

M. P. P. di un invitato.

INVITATO — Eh, no Sora Teta, qui ce vo' un romano, sennò addio robba nostra !

C. T.

L'osteria presso il banco di cucina. Da una parte gli avventori, dall'altra la testa della tavolata di Teta. Tutti mangiano e bevono. Gli osti con le vivande ed il vino affaccendati a servire i clienti (*panoramica destra*)

INVITATO (*f. c.*) — Romolo dilla tu...

Molte voci confuse fra loro

VOCI — Sentiamo, sentiamo questo sonetto.

UNA VOCE PIÙ FORTE — Daje, forza, silenzio!

Romolo si alza e recita il sonetto.

ROMOLO — Se pò fregà Piazza Navona [mia
E de San Pietro e de Piazza de Spagna
Questa nun è 'na piazza è 'na cam- [pagna
Un teatro, 'na fiera, un'allegria
Va da la Pulinara a la Cursia,
Curri da la Cursia a la Cuccagna:
Pe' tutto trovi robba che se magna
Pe' tutto gente che la porta via.
Qua ce so' tre funtane inarberate;
Qua una guja che pare 'na sentenza
Qua se fa er lago quanno torna estate
Qua s'arza er cavalletto che dispensa
Sur culo a chi le vo' trenta nerbate
E cinque poi pe' la bonificenza!

P. A.

Testa della tavolata. Teta, Checco professore, Michele attenti ed allegri (panoramica verso Romolo fino a scoprirlo).
Durante il sonetto panoramiche e carrelli combinati sugli invitati e Romolo che declama pomposamente. Il resto dell'osteria con il

suo personale affaccendato ed i suoi avventori attenti a ciò che sta declamando Romolo.
Finito ilsonetto tutti applaudono.
Il carrello ci porta al di fuori dell'osteria mentre l'oste chiude la vetrina. Sui vetri è scritto « Friggitoria delle Cinque Lune ».

Riprende la musica degli strumenti a plettro.

F o n d ù i n c h i u s u r a

FINE DEL PRIMO TEMPO

SCENE XLII - XLIII - XLIV — *Modificate e spostate come segue :*

210 — *M. C. L.*
Le ragazze lavorano su di un'unica tovaglia d'altare ; una di esse, Armida, entra nel laboratorio, seguita da Suor Maria. Alcune amiche si alzano e muovono loro incontro, anche Maria saluta la nuova arrivata.

VOCI — Oh, Armida, come va ? Ben tornata.

MARIA — Beh, hai deciso di ritirarti per gli esercizi spirituali ?

Armida indossa lo zinale, poi si siede tra le altre ragazze, prende in mano ed esamina il ricamo della tovaglia

ARMIDA — Lunedì mi ritiro.

MARIA — A casa che ti hanno detto per questi otto giorni di convento ?

Armida ha un pallido sorriso, alza le spalle con un gesto tra il rassegnato e il noncurante

ARMIDA — Papà ha detto che ci sarà una bocca di meno da mantenere. Ci sarà anche Lucia. Quella mi dà l'idea che un giorno o l'altro si fa monaca.

211 — (*M. P. P.*).
Maria ride. Inès ascolta interessata la ragazza, ha smesso di agucchiare la tovaglia, tiene le mani abbandonate in grembo.

MARIA (*scherzando*) — A te ti ci vorrebbe altro che otto giorni per rimetterti a posto la coscienza.

212 — (*M. P. P.*).
Armida ridendo dice :

ARMIDA — Vedrai che un giorno se sei una buona cristiana, ne avrai bisogno anche tu degli esercizi spirituali. Aspetta a fidanzarti, eppoi. . .

Scoppio di risate delle ragazze.

213 — (*M. F.*).
Maria e le compagne che ridono mentre Ines è seria e pensierosa e fissa il vuoto avanti a sè.

214 — *Totale delle ragazze che ridono.*

215 — (*M. F.*).
Ines e Maria.
Le due ragazze sono sedute vicino, al solito posto ; dietro loro il finestrone che guarda nel giardino della formatoria.

MARIA — Suor Maria è uscita. Andiamo a vedere.

Le due ragazze si avviano al finestrone. Ines sale sul solito mobiletto per guardare al di fuori. Maria le si fa appresso.

ESTERNO FINESTRONE - GIORNO

216 — (*M. P. P.*).
Ines che fa capolino da dietro il vetro e guarda fuori.

GIARDINO FORMATORIA - ESTERNO GIORNO

217 — (*C. T. dall'alto*).
Michele, il formatore, solo, sta preparando il gesso. Il posto di lavoro di Checco con gli arnesi abbandonati.

ESTERNO FINESTRONE - GIORNO

218 — (*M. P. P.*). *Come* 205.
Ines delusa cala la testa dietro il finestrone.

*

LABORATORIO INTERNO - GIORNO

219 — (*P. A.*).
Ines e Maria.
Il volto di Ines su cui passa un'ombra di tristezza e di preoccupazione.
Maria si volge interrogativamente verso l'amica con affettuosa comprensione.

INES — Neppure oggi è andato al lavoro. Vedi?

Ines scende dallo sgabello.

220 — (*M. C. L.*
Controcampo.
Ines finisce di scendere, ha una espressione ancora più triste e accorata. Insieme a Maria torna a sedersi al suo posto riprendendo il lavoro interrotto.

SCENA LVIII — *Soppressa. L'inq.* 299 *è passata alla successiva. scena LIX.*

SCENA LX-LXI — *Tra le due sono state inserite le seguenti scene:*

IL DORMITORIO DEL CONVENTO - INTERNO - NOTTE

304 — *Dettaglio della statuetta della Madonna con un lume acceso davanti.*
Panoramica a destra, carrello indietro a scoprire una fila di letti

Musica.

separati tra loro da candide tendine tirate per metà. Sono i letti ove le ragazze dormono. La scena è quasi buia. Un solo letto è vuoto. Poi quello di Maria che si rigira nel sonno.

305 — (*M. P. P.*).
Maria si sveglia, si solleva, apre bene gli occhi, si guarda intorno.

306 — *Dettaglio del letto vuoto con le coperte e le lenzuola rivoltate.*

306 — (*F. I.*).
Maria nella lunga camicia da notte si alza, prende le vesti.

307-308-309-310 — (*M. P. P. delle ragazze che dormono.*

311 — (*Come* 306).
Maria ha indossato la veste. Tira per chiudere ancora un poco la sua tendina. Si pone sopra le spalle uno scialle. Va verso la uscita (*piccolo carrello in avanti*), passa per la porticina di fondo cercando di non fare rumore.

INTERNO CAPPELLETTA - NOTTE

312 — (*M. C. L.*). *Musica.*
Interno vuoto e deserto della cappelletta verso la porta di entrata, che si apre piano piano. Entra Maria, solleva lo scialle dalla spalla alla testa.

313 — (*M. F. di Maria*).
Si copre la testa, va verso l'acquasantiera quando vede. . .

314 — (*M. C. L.*). *Controcampo.*
Ines, di spalle, inginocchiata ed immobile presso l'altare.

315 — (*M. C. L.*).
Maria si segna. Si genuflette, ed attraverso i banchi va verso Ines

316 — (*M. F.*)..
Ines inginocchiata, serena ed ispirata con gli occhi rivolti verso l'altare.
Maria è giunta dietro di lei. La tocca leggermente ad una spalla. Ines si volge lentamente senza scomporsi.

INES — Che fai Maria, perchè ti sei alzata ?

Maria sorridente :

MARIA — Oh, bella e tu perchè sei qui ?

Ines, decisa, rivolgendo il capo verso l'altare :

INES — È qui che io debbo stare. Qui solo sto bene.

Maria dolcemente affettuosa :

MARIA — Ma no Ines, sii ragionevole. Torna su. È tardi. Lo sai che non si può e poi non fare così. Non devi tormentarti in questo modo.

Ines ispirata e serena :

INES — Ma no, io non mi tormento affatto lo vedi. Ho trovato finalmente la mia via. Ora sono in pace con me stessa e con gli altri.

Maria convincente:

Maria — Ma che idea ti sei messa in testa? Non esagerare. Poi in fondo non è successo niente di grave. Su via andiamo a dormire.

Ines:

Ines — No, aspetta ancora un momento, preghiamo.

Maria, per farla contenta, si inginocchia accanto ad Ines e prega con lei.

SCENA LXI — *Tra le inq.* 319 *e* 320 *sono state inserite le seguenti inquadrature:*

329 — (*M. C. L.*).
Dalla porta di proscenio entrano lo scrivano ed Anna in ritardo. Sono imbarazzati e goffi. Cercano qualcuno fra il pubblico.

Scrivano — È qui, è qui.

Lo trovano e si avviano verso di lui. Alcuni degli spettatori sono disturbati dal loro passaggio.

Maria — Scusate, grazie.

Panoramica a destra che centra il quadro. Carrello avanti. Il sor Gaetano tiene due posti si volta con un sospiro di sollievo. Lo Scrivano ed Anna entrano nella fila delle persone e si siedono facendo scostare la gente. *Carrello in avanti.* Lo Scrivano, parlando forte senza alcun riguardo al Sor Gaetano tutto cerimonioso.

Scrivano — Scusate tanto sor Gaetano. Lo vedi? Te lo dicevo che se faceva tardi! Ecco là: dopo che ci

ha regalato i posti, pure le scocciature. Per forza, sei stata fori fino all'ultimo momento.

SOR GAETANO — Ci mancherebbe altro, ve pare? Niente scocciature.

Scrivano, sorpreso, vedendo la moglie senza orecchini:

SCRIVANO — Beh, perchè non te sei messa l'orecchini?

Anna imbarazzata:

ANNA — Ah, co la fretta me ne so' scordata.

Scrivano seccato:

SCRIVANO — Ma che ci hai stasera?

SOR GAETANO (*pettegolo*) — C'è pure la sora Teta co Checco e er professore.

Lo Scrivano si volta e fa un gesto di disprezzo.

VOCE DIETRO AL GRUPPO — Ssst...

SCENA LXII — *Soppressa.*

SCENA LXIX — *Non si svolge nella via Appia Antica ma nel giardino della Formatoria.*

SCENA LXX — *Soppressa.*

Giudizi della stampa

La celebre novella « Giovannino o la morte » di Matilde Serao, da cui questo film è ispirato, è generalmente nota oggi attraverso la riduzione teatrale napolitana, affidata sovente ad ottime compagnie dialettali. Un confronto è quindi inevitabile tra quel dramma, tutto napolitano ancora e scarno e tristissimo e questo film ambientato nella Roma epicuraica e pittoresca di Gioacchino Belli.

Diremo subito che nella trasposizione dell'acquaforte napolitana al romanesco acquarello, il dramma ha guadagnato in vastità, in varietà di figure, in dolcezza diafana di mezzetinte, tutto quel che ha perduto in tragica violenza di chiaroscuro: e che la trasposizione può dirsi quindi felicemente concepita e squisitamente compiuta. Il dramma se ne è enormente avvantaggiato in interesse, piacevolezza, spettacolosità.

Siamo qui in un mondo del tutto nuovo anche filmisticamente, ed attraentissimo di per sè. Per intenderci con un'immagine familiare, diremo che centro del dramma è una matrigna appetitosa e perfida che finisce al buon momento tra le braccia del fidanzato della figliastra, quasi naturalmente, con la fatalità della pera matura. Ebbene, nel dramma napolitano, la succosa pera cadeva di schianto, in un pomeriggio estenuante, per una di quelle sorprese dei sensi, che sanno di destino e di tragedia: qui, invece, in questa Roma sensuale e ridente del Belli, avete tutto l'agio d'assaporare la caduta, perchè si direbbe che, contro le leggi della gravità, lo squisito frutto s'abbandoni qui con lenta soavità, facendo gustare la stessa lentezza dolce e sicura della caduta.

Il film ha dunque una spettacolosità sfumante in ironie saporose sovente, e, a volte atroci, attraverso la cordialità sonora dei plebei romaneschi. È un dramma di popolo, che arriva alla catastrofe attraverso forme gioviali, suasive, irresistibili. Il regista Luigi Chiarini, ch'è alla sua prima opera, si direbbe un registra maestro già per intuito drammatico, per varietà fine e leggera di coloriti, per gustosa economia d'episodii, e, sovratutto, per un senso personalissimo del quadro, non in quanto pittoresca superficie ma in quanto intuita e amara profondità.

Via delle Cinque Lune è un'opera che fa insomma altamente onore al regista Chiarini, ai suoi eccellenti collaboratori Barbaro e Francesco Pasinetti, e al Centro sperimentale, che, diretto dal Chiarini, ha in questo film il suo prodotto più simbolico e perfetto. Gli attori sono eccellenti: Olga Solbelli, la pera matura, è d'una indimenticabile, irresistibile magnificenza: la figliastra, Luisella Beghi, è una figura d'una dolce, incomparabile tristezza: e Andrea Checchi è ad una delle sue più forti interpretazioni come « Giovannino ».

EUGENIO GIOVANNETTI

(*Il Piccolo*, 16 maggio 1942-XX)

* * *

Nell'Olimpo cinematografico, Luigi Chiarini nasce alla regia armato come Minerva: armato d'uno stile già pienamente maturo e compatto. In realtà, infatti, di vera e propria nascita non si può parlare; giacchè da molti anni Chiarini è tra le forze vive della cinematografia italiana: si può parlare piuttosto, per lui, d'una nuova fase di attività, cui le precedenti esperienze l'hanno confortato e temprato. Raro e prezioso ospite, lo stile, sui nostri schermi! Incalzano da ogni parte nuovi registi; ma dei tanti, chi si preoccupa del «come» dar vita cinematografica ad una vicenda purchessia? L'importante, per la stragrande maggioranza, è che la vicenda ci sia, e sia pienotta, e pulluli d'imprevisti, di colpi di scena, di sospensioni, delle cosiddette «trovate», che la vicenda sia tale, insomma, da incatenare l'attenzione del pubblico. Poco importa la qualità delle catene: siano esse d'oro o di ferro o di metallo più vile, il regista è pago — nella gran parte dei casi — se il grosso pubblico si è lasciato intrappolare. Luigi Chiarini si è accinto alla regìa di *Via delle Cinque Lune* con intenzioni d'arte del tutto opposte. Ha scelto una vicenda semplice e lineare, un fatto di cronaca e nient'altro; questo fatto di cronaca ha sfrondato di tutti gli elementi che avrebbero potuto conferirgli una esteriorità vacua e rumorosa, e lo è andato scavando scena per scena, amorosamente, sapientemente, con arte — a volta a volta — di cesello e di scultura. Ne ha ripulita la superficie da ogni bruttura volgare, da ogni concessione alla cosiddetta platea (la quale — come è noto — va il più delle volte localizzata proprio in «galleria»); e al tempo stesso ha lavorato in profondità, costruendo dei personaggi che sono persone e ambientandoli entro un coro di figure minori che vivono tutte d'una esistenza nitida e preziosa. In questo «coro» si rivela sopratutto lo stile del regista, il suo tenace amore della perfezione, la sua ricerca d'un linguaggio cinematografico che, pur rifuggendo dai facili orpelli della retorica o d'una fantasia di bassa lega, riesce a dire a tutti qualche cosa di nuovo. Ricostruzioni d'ambiente, come quella realizzata da Chiarini in *Via delle Cinque Lune* presentano un doppio ordine di pericoli: o son precise, ma troppo minute, a guisa di miniature; o respirano più largamente, ma sono approssimative e confuse. Chiarini è riuscito a creare — grazie al suo stile, cioè grazie ad una cura scrupolosa della forma non concepita in se stessa, ma come veste d'una sostanza faticosamente approfondita — un ambiente ad un tempo arioso e preciso, vivo e letterario, solido e minuto. Bisogna dire che Roma l'ha aiutato, questa città così miracolosamente priva — nelle sue cose e nei suoi abitanti — d'aspetti «particolari»; questa città in cui tutto e tutti — a cominciar dal più umile — respirano inavvertitamente la vita dei secoli. Ma perchè Roma? — obbiettava ieri qualcuno al Supercinema. E perchè la Roma del Belli? Fatti come quello narrato in questo film potrebbero esser convenientemente ambientati altrove... In realtà, non è così. In un'altra città, la cronaca sarebbe rimasta cronaca, senza quel soffio tragico e potente che qui la nobilita; un'altra Roma avrebbe pesantemente soverchiato la cronaca, anzichè ravvivarla e arricchirla di spunti originali e profondi. Ci voleva proprio la Roma del Belli e del Pinelli, quella Roma non tanto paesana da non saper esser grande e non tanto grande da aver perduto la schiettezza di certi motivi paesani.

Lo stile del regista si riflette nell'interpretazione. Chiarini ha chiesto molto ai suoi attori; ha voluto — ed ha ottenuto — una recitazione misurata e vibrante, tutta scavata in profondità. La tragedia non urla che per un istante, nell'istante finale; e vi si arriva per gradi, via via che ciascun personaggio

va costruendo se stesso. Non vi sono figure statiche; c'è un drammatico progredire, un patetico accentuarsi di motivi e di contrasti, da un capo all'altro della vicenda.

Olga Solbelli merita d'esser citata per prima, poichè ha interpretato la sua ingrata e difficile parte con una autorità ed una abilità veramente fuor dell'ordinario; la figura della matrigna da lei creata è tra le più solide e saporose che la nostra cinematografia ricordi. Luisella Beghi ha dato un'altra prova della sua squisita e trepidante sensibilità; ma forse l'avremmo preferita un po' meno «signorina». Andrea Checchi ha dato rilievo e movimento al suo personaggio. Ottimi tutti gli interpreti minori, tra i quali segnaliamo Dhia Cristiani, una giovane attrice in continuo progresso.

Nella congerie dei film nati per caso e vissuti per una serie di non sempre accettabili e giustificabili compromessi, le opere d'impegno — come questa — vanno salutate come sicure arre delle più alte mete cui tende la nostra cinematografia.

Giorgio Almirante

(*Il Tevere*, 16 maggio 1942-XX).

* * *

Un racconto di Matilde Serao, «O Giovannino, o la morte», ha fornito l'occasione e lo spunto a questo film: uno di quei racconti della straordinaria scrittrice meriodionale, nei quali dallo sfondo bozzettistico ricco di colore e di teatro si distaccano quelle sue innamoranti creature patite, sensibili, nervose, e a pagine piene di esuberante spicco descrittivo si alternano altre di un intimismo penetrante fino nella sottigliezza psicoanalitica. È la storia di un amore contrastato che si conclude in tragedia. Orfana di madre e di padre, la protagonista è rimasta con la matrigna, una prestadenari dura di cuore e lesta di mani. La ragazza, fiera e fine com'è di natura, disprezza e detesta la donna esosa ed è da lei ricambiata, è proprio il caso di dirlo, ad usura. Quando la poverina s'innamora di un bel giovane dolce e indolente, e senz'arte, (parlo sempre del racconto originale) la matrigna aumenta la dose dei maltrattamenti e le cose andrebbero a finire chi sa come se l'innamorato non si decidesse ad affrontare la terribile donna. Lungo è il colloqio fra i due, ma alla fine essa sembra placarsi e stranamente dà il suo consenso. La ragazza dovrebbe esser felice ora. Ma è una felicità avvelenata da non so quale sgomento, da un'angoscia che aumenta ogni giorno, di fronte agli accomodamenti e all'avida viltà del bel fidanzato al quale non ripugna di mettere le mani negli scuri affari dell'*agenzia* della matrigna. È un'angoscia così forte che un giorno, ch'essa è in chiesa a pregare, non reggendo più, scappa a casa, come colta da un presentimento, scopre la matrigna fra le braccia del fidanzato, getta un grido «acutissimo, terribile, che nulla aveva di umano, che attraversò l'appartamento, fu inteso dappertutto, chiamò i pacifici abitatori del palazzo Santobuono, un grido che essi non dimenticheranno mai più» e si uccide.

Nell'attenta e abile riduzione e trasposizione che Luigi Chiarini ha fatto del racconto, tuttavia quel grido riassuntivo e illuminante, manca. Io — mi sbaglierò — ma ce l'avrei messo. Ma ripeto, la trasposizione è minuziosa e abile soprattutto se si pensa alle grosse difficoltà di trasportare il napoletanissimo racconto nella Roma romanissima di Gioacchino Belli e trasformare nel romanesco cordiale e sensuale del popolo di Via delle Cinque Lune e di Piazza Navona, l'estroso e melodrammatico parlare della minuta borghesia napoletana dei vichi intorno ai S. S. Apostoli. E così il bel fidanzato fannullone è diventato un insinuante «formatore» e l'agenzia di pegni si chiama «montino» e i commessi del lotto, impiegati postali e cancellieri a

riposo son diventati osti, vetturini e friggitori, e anche le punte così tipicamente meridionali della tragedia sono state smussate. All'aria di quella « Roma in selci » forse avrebbe servito qualche scorcio sia pure indiretto, sia pure di lontano della Piazza Navona così prossima al teatro del dramma, e forse anche, sia pure di sbieco, qualche pezzo dell'immenso cielo che passa su quel divino rettangolo. Ma in compenso il colore della ricostruzione è mosso e abbastanza intonato al dramma: quel « montino » è, si può dire, inappuntabile e non solo il montino, ma tutto quanto « ha attinenza con lo scuro e tetro mondo della agenzia ». E poi, quel che più conta, per un regista al suo esordio come Chiarini, il racconto è bene articolato e chiaro, e ben diretti gli interpreti. Luisella Beghi mette il suo indomabile candore al servizio di una parte più difficile di quel che a prima vista si può credere. Andrea Checchi è il fidanzato e ha cercato di rendere plausibili i suoi voltafaccia morali e sentimentali. Denso, incisivo e sicuro d'intuizione è il ritratto che la Solbelli ha fatto della prestadenari avida e sensuale. Ricordiamo anche il bravo Bocci, la gentile Cristiani e fra le figure di sfondo, nel convento, la maschera interessante della D'Andrea, giovane allieva, come le altre, del Centro di Cinematografia, dove il film è stato girato.

def.

(*Il Messaggero*, 16 maggio 1942-XX).

* * *

La trama di questo primo film di Luigi Chiarini è tratta da una novella napoletana di Matilde Serao intitolata « Giovannino o la morte »: Un racconto forte ed aspro che narra di una donna avida e procace che contende alla figliastra, riuscendo a portaglielo via, il fidanzato. La situazione ricorda « La Lupa » di Verga ma questa del film *Via delle Cinque Lune* è una Lupa all'acqua di rose senza la violenza e la sensualità di quella verghiana. Chiarini, Barbaro e Pasinetti che hanno scritto la sceneggiatura, hanno trasportato questa vicenda da Napoli in una Roma dell'inizio dell'ottocento, in una Roma intima e popolaresca animata dai personaggi di Gioacchino Belli. Ed è evidente che lo scopo principale del film è quello di rievocare e rappresentare questa Roma scomparsa che è rimasta soltanto sulle stampe. La cura con la quale Chiarini si è dedicato a questa rievocazione è senza dubbio degna di lode seppure i risultati sono alquanto freddi e il colore romanesco dei dialoghi risulti qua e là un po' troppo stiracchiato e falso. Manca a questo film, che per molti aspetti è ben diretto, ben recitato e bene ambientato, un vero calore, un vero dramma. Il finale è rapido e violento. La ragazza quando si accorge che il giovane da lei amato è ricaduto nelle grinfie della madrigna, non regge al dolore e trova scampo nella morte. Ma questo dramma arriva fulmineo senza la necessaria preparazione. E il carattere del giovanotto che si lascia corteggiare dalla madrigna, accetta da lei del denaro, ritorna dalla ragazza per poi ricadere in braccio alla madrigna, non si capisce bene se sia quello di un debole o quello di un mascalzone. La Solbelli ha caratterizzato bene la donna matura e avida: è la figura più convincente del film. Luisella Beghi ha due o tre atteggiamenti belli e spontanei. Checchi, a parte l'incertezza del suo tipo alla quale abbiamo accennato, è composto ed efficace.

Pat.

(*Il Popolo di Roma*, 16 maggio 1942-XX).

* * *

Il racconto di Matilde Serao, « Giovannino o la morte », da cui si ispira questo film diretto da Luigi Chiarini, raccoglie in poche pagine la violenza lirica e calda di una vera tragedia d'amore. Attorno ai tre protagonisti si agita, in un movimento coloratissimo di particolari, la

folla napoletana di un grande palazzo che secondo quanto mi ha raccontato in questi giorni la gentile ed intelligente figlia di Matilde Serao, fu quello dove la scrittrice abitò all'inizio della sua carriera e che sorgeva nei pressi di Porta Capuana. Nella prefazione di uno dei suoi libri, la Serao dice : « Io scavo nella mia memoria, dove i ricordi sono disposti a strati successivi, come le tracce della vita geologica nella crosta terrestre. Dal primo giorno che ho scritto, io non ho mai voluto e saputo esser altro che una fedele e umile cronista della mia memoria ». Vita guardata da vicino e ricostruita al lume di un'arte tutta fatta di istinto e di impeto spontanei e con una cura addirittura leziosa nei toni che servono a dar calore e colore all'ambiente. La trama di questo racconto è schietta e lineare ; avanza tracciata senza curve fino alla conclusione mortale con una pacata serenità di osservazione, senza cioè che mai l'arte della scrittrice si lasci piegare o incantare da giochi di fantasia. Storia oscura ed amara di una povera fanciulla orfana, vittima della cattiveria della matrigna. Tra le due donne ecco apparire Giovannino, uomo pigro ed inerte, il quale si lascia dominare dalla matrigna della sua fidanzata, fino a divenirne l'amante. L'ignara ed innocente ragazza il giorno che scoprirà l'orribile verità si getterà disperata nella gola del pozzo. Attorno all'amore delicato e puro della fanciulla, attorno alla torbida passione della donna matura e alla pigra condiscendenza di Giovannino, il vicinato fa da coro, vivo e presente dalla prima scena fino all'ultima.

Luigi Chiarini ha trasferito la azione del racconto da Napoli a Roma. Nella Roma del 1840, chiudendo la vicenda nella cornice di un rione romano, e facendo sorgere il palazzo dove si svolge la amara odissea di passione e d'amore in quella scomparsa strada di Via delle Cinque Lune che era nei pressi di Piazza Navona. Convenientemente trasformata la fisonomia caratteristica e regionale, possiamo ben dire che lo scheletro come l'essenza del racconto sono stati rispettati con molta intelligenza. I tre caratteri infatti pur cambiando il luogo della loro azione, da Napoli a Roma, conservano intatti i loro volti e la loro identità drammatica. La folla napoletana del palazzone di Porta Capuana, diventa il vicinato ciarliero e pettegolo di Parione nel 1840. La regìa di Chiarini è tutta tesa a dare un rilievo intimo e chiaro non soltanto alla esteriorità passionale del dramma, ma alle sue reazioni psicologiche. I caratteri, fino dalle prime sequenze, risultano vivi e definiti, attraverso uno stile attento e preoccupato di ogni singola e fugace inquadratura ; uno stile insomma che non si limita a voler rappresentare senza commento, ma che vuole scavare e scolpire in profondità per creare attorno ai fatti e ai personaggi un clima drammatico che sia al livello dei sentimenti. Il finale di questo film, nelle sequenze che descrivono la morte della fanciulla, è indovinatissimo : il ritmo cinematografico è mantenuto in una esasperazione esatta di movimenti e crea quella tragica atmosfera che tanto serve alla realtà passionale della vicenda e che la Serao infatti raggiunge nelle ultime pagine della sua novella con una semplicità fredda e decisa. È nel finale insomma che stavolta cinematografo e letteratura si incontrano affettuosamente. La gola del pozzo diventa la tromba delle scale, ma la morte di Chiarina non è diversa dalla morte del personaggio della ragazza romana di Via delle Cinque Lune.

Intepretazione accordata ed efficace. Luisella Beghi sta con trepidante e naturalissima innocenza nelle vesti e nel carattere della vittima. Assai bene Olga Solbelli nella parte della matrigna. Andrea Checchi dà preciso rilievo alla figura tutta piena di incertezza morale di Giovannino. Il difetto del film è al di là della regìa e noi lo abbiamo rilevato nella scenografia di Fiorini : il colore ed il sapore di Roma rimangono

dietro la finzione di scenarietti avari di spazio e d'aria. Non era davvero questa la scenografia che ci voleva. Via delle Cinque Lune sorgeva a quattro passi da Piazza Navona, con la chiesa del Borromini, il palazzo del Rainaldi, con la fontana del Bernini; a dieci passi da Santa Maria dell'Anima, da Santa Maria della Pace con il chiostro del Bramante, da Tor Millina, fino al torso di Pasquino sotto Palazzo Braschi. A commento del sonetto del Belli (scritto nel 1833) dedicato a Piazza Navona e che viene declamato nella scena festosa dell'osteria, bisognava che l'obbiettivo uscisse almeno per un attimo all'aria aperta dischiudendo lo sguardo su quel paradiso di cose belle che erano, e sono tuttora, a pochi metri di distanza da dove sorgeva Via delle Cinque Lune.

F. SARAZANI

(*Il Giornale d'Italia*, 17-5-1942-XX).

* * *

Luigi Chiarini è un grande studioso del cinematografo: e di passione e di studio son ricche le teorie che prodiga dai suoi libri e dal Centro Sperimentale di Cinematografia che egli dirige. Scendendo dalla teoria alla pratica ci ha dato quale regista questa *Via delle Cinque Lune* molto attesa nel mondo del cinematografo. Il Chiarini ha liberamente ricavato la sua trama dal romanzo « O Giovannino o la morte » di Matilde Serao. Siamo nella Roma del Belli: Ines, mortole il padre, vive con una matrigna che tiene un montino di pegni. Ines ama il formatore Checco, di cui la sora Teda, la madrigna, non vuol sentir parlare finchè non lo conosce. Ma quando lo conosce vuol sentirne parlare anche troppo, se lo tien sempre vicino, se ne fa l'amico. Checco a un tratto si ribella a questa schiavitù, ma poi ci ricasca e Ines, quando scopre la bruttura, si butta dall'alto delle scale. Il film è pieno d'intelligenza e non poteva essere diversamente. La Roma del tempo è ricostruita e rivista con una minuzia gustosa di particolari che alle volte i quadri sembran l'animazione e la continuazione delle stampe del Pinelli. Ma forse in tale pittura il regista ha indugiato con eccessivo compiacimento. A volte si ha la senzazione che non sia la Roma d'allora a far da sfondo, ma la storia a far da pretesto alla rievocazione.

Il voler narrare tutto visivamente dà dei risultati ottimi, quale la funzionalità di quella scala che domina la vicenda e di dove scendono, in una mirabile sequenza i molti inquilini quando le campane li chiamano a Messa; ed anche la sequenza splendida del pranzo di congiunti ed amici di ritorno dal funerale. Tuttavia questo assoluto ossequio alla macchina da presa che non è qui strumento ma dominatrice esclusiva lascia alle volte perplessi perchè la penetrazione dei caratteri e delle passioni ne patisce e si ha a volte, nei momenti decisivi, la sensazione che la vicenda sia più vista che sentita. Perciò i due caratteri della sora Teda e di Checco non risultano completi. La donna che ci vien dipinta aspra e avida non ci lascia indovinare la sensualità soffocata che prorompe in seguito con atteggiamenti bruschi. E il trapasso di Checco, il proprio abbandono, il turbamento fisico e morale che lo travaglia non ci sono mai chiariti: forse anche per una certa monotona durezza nelle interpretazioni della Solbelli e del Checchi. Di conseguenza Ines, con la sua piccola tragedia interiore — la meglio seguita — non giunge del tutto a commuoverci, malgrado la recitazione delicata e sfumata di Luisella Beghi. Il mondo variopinto delle figurette minori si muove con vivacità. Nell'insieme la tecnica un po' divisionista del racconto, spezzettato continuamente, suscita più interesse nel cineasta che nel grosso pubblico. E vien fatto di pensare che anche recentemente con sistemi opposti, mettendo la macchina immobile a fotografare stati d'animo magari espressi con intermina-

bili dialoghi, si sono ottenuti risultati emotivi e spettacolari assai più complessi per cui bisogna concludere che la tecnica è sì molto ma non deve essere tutto e non bisogna, nel cinematografo perdere il contatto col pubblico, elemento integrante e necessario alla riuscita di un film. Comunque questa *Via delle Cinque Lune* rappresenta un documento importante, curioso e tentatore. Una parola di altissimo elogio va all'architetto, all'arredatore e al costumista che hanno preziosamente collaborato col regista.

a. d. s.

(*Il Lavoro Fascista*, 17 maggio. 1942-XX

* * *

Dalla Novella « O Giovannino o la morte », di Matilde Serao, Luigi Chiarini, Direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia e vecchio giornalista, ha tratto il film *Via delle Cinque Lune*. Sarebbe cosa fuori posto criticare il fatto che l'azione invece di farla svolgere a Napoli Luigi Chiarini l'abbia fatta svolgere a Roma, e proprio in quella via delle Cinque Lune che è tra Piazza Navona, via della Scrofa e Palazzo Borghese. Nel film udremo anche declamare delle poesie di Giuseppe Gioacchino Belli. Siamo allora all'incirca tra il 1860 e il 1870 ? Il film non vuole farci registrare data alcuna. La trama si svolge sul tardo ottocento e tutto il resto non conta. Tanto che neppure piazza Navona è stata ricostruita, nè la vecchia Roma di Stendhal nè quella di Goethe, ci appariranno. L'unico punto di contatto è con il Belli. E diciamo pure che al pubblico non può interessare — come infatti non interessa — sapere la data precisa dell'epoca in cui si svolge l'azione.

Il fatto ? Cioè il soggetto del film, si, questo interessa. È esso ordito attraverso una trama tragica, attraverso un dramma d'amore e di morte. Un dramma scaturito da due passioni, una sensuale e l'altra pura e verginale. Passioni profonde, stranamente radicate negli animi e nei sensi dei tre protagonisti attraverso i quali il dramma esplode dalla tragedia e nell'accusa feroce.

Luigi Chiarini si è innammorato della novella della Serao, scritta nell'epoca in cui il Carducci, il d'Annunzio (astro nascente) e il Fogazzaro mietevano i maggiori allori nel campo delle lettere. E assieme ai capolavori di questi sommi la Nuova Antologia pubblicò appunto « O Giovannino o la morte » di Matilde Serao. Ma dicevamo che Chiarini innamoratosi della novella non ha perso tempo e ne ha tratto un soggetto cinematografico. Un grande soggetto per un grande film : ed è riuscito pienamente allo scopo. Chè noi dopo questo film ci siamo convinti che anche in Italia si possono creare dei drammi alla francese tanto per dirla in modo comune. Crearli per superare ove è possibile quell'atmosfera e quel pathos che da Jean Gabin in poi ha avuto tanto successo su tutti gli schermi del mondo. Ma in questa sua passione, in questo suo intento Chiarini ha saputo creare un film italiano, tipicamente italiano, che supera in tecnica quelli francesi. E Luigi Chiarini — si noti bene — è al suo primo film. È la prima volta che tenta la regia. Eppure egli è nel cinema da anni. Da anni lo segue, lo vigila e lo sorregge. E se non si era mai deciso a dirigerlo il fatto lo si deve trovare nel motivo che Luigi Chiarini sicuramente, prima di accingersi all'ardua impresa di dirigere un film, voleva creare qualcosa di nuovo, di diverso e sopratutto di molto bello. E c'è riuscito. C'è riuscito e gliene va dato atto pienamente come egli merita. E noi oggi possiamo contare su un regista dalle grandi possibilità, dal senso acuto della tecnica come da quello della direzione artistica. Che egli ha fatto muovere i suoi personaggi con tempismo, con grazia e accorgimenti tali da meritargli il più caldo elogio.

E ci domandiamo : ma era proprio

necessario attendere il Chiarini per fare un film come si deve? Forse sì, Chiarini oltre tutto ha dimostrato molto coraggio nel girare *Via delle Cinque Lune* che prestava molti fianchi alla critica per il complesso delle sue azioni di carattere psicologico, morale e materiale. E ha vinto. Ha vinto la sua battaglia nel nome della nostra cinematografia dando al pubblico italiano un film degno del nostro passato, del nostro bagaglio artistico e — ciò che conta — del palato sempre più fine del pubblico italiano.

Dicevamo che i tre personaggi, e cioè la Beghi, il Checchi e la Solbelli, hanno saputo essere tre grandi interpreti di un film difficile. I primi due sono usciti dal Centro e quindi creature di Chiarini. La Solbelli ha dato tante prove delle sue possibilità artistiche da dare pieno affidamento al regista.

Checchi, Andrea Checchi lo avevamo già visto in altri film e ci era piaciuto. Checchi è un giovane attore che farà strada. È un attore personale, simpatico e intelligente. Ha saputo dare alla figura del fidanzato e dell'amante, del succube e dell'uomo, toni ottimamente registrati. La psicologia del personaggio è complessa e difficile. Checchi l'ha capita e l'ha interpretata da attore consumato, senza tentennamenti. Calmo e padrone di sè ha avuto momenti di sì alto verismo che non conoscevano ancora in lui, Chiarini può essere contento di averlo saputo portare ad un livello artistico di primo piano rivelandocelo definitivamente. La scena che più ci ha dimostrato le sue possibilità è quella nella bottega dell'usuraio quando preso dalla sua passione sensuale si lascia trascinare dalla donna nel fango degli istinti per poi ribellarsi quando si sentirà accusare di una tresca che condanna la figliastra di donna Teta, alle sofferenze e allo scherno. Ritornerà uomo, ma per poco. Ritornerà dalla fidanzata sicuro di ritornare sulla via diritta. Ma sarà, per poco. I sensi avranno ancora una volta il sopravvento sulla sua debolezza inutile. E sarà questa sua debolezza a perdere la fidanzata (la Beghi), anzi a spingerla verso la tragedia, verso il dramma oscuro. La morte solo purificherà la sua anima Sì, certo. E lo comprenderemo quando egli accuserà donna Teta di essere lei, lei sola la colpevole del suicidio della figliastra. E in questa accusa si chiude il film. Nè poteva chiudersi diversamente. Forse una delle cose più belle del film è il suo finale. Finale tragico, potente, profondamente umano. Vicino alla vita anche se la vita nega, e, alla vita toglie una vita. Ma la potenza del dramma è appunto nel suicidio. Suicidio non premeditato. Scaturito forse dal tormento di una creatura che ha visto l'uomo che ama nelle braccia della matrigna, che dà la coscienza di togliersi la vita per non soffrire.

Olga Solbelli che è Donna Teta, la mercenaria senza scrupoli, l'amante senza rimorsi. La donna senz'anima o che se ha un'anima solo la serve per rendere la propria vita più comoda; ha disegnato la figura con tanto verismo e con tanta sincerità da meritarsi i più caldi elogi. Ma anche qui si sente la mano del regista, e più che del regista, dell'uomo pratico del mestiere, dell'uomo che conosce profondamente l'anima dei suoi attori e li sa far muovere a suo piacimento così come la parte vuole: che il cinema per Chiarini regista deve essere soprattutto verismo, realtà, vita! La Solbelli nella scena del «montino», quando ammalia Checchi e nell'altra scena, quando denuderà il suo petto per conquistarlo, là, nel laboratorio, dimostra chiaramente di avere capito; dimostra chiaramente come può essere donna e femmina, trascinando sè stessa, e il fidanzato della figliastra nel vortice della propria passione. Passione peccaminosa, che nasce nelle lusinghe procaci per finire nella tragedia, nella catastofe che la farà accusare di una accusa di cui le peserà per tutta la vita il rimorso.

Ed eccoci ora all'interprete principale: a Luisella Beghi. Eccoci all'attrice tipicamente italiana, nostra nella recitazione, nostra perchè da noi creata, italianamente, per un cinema italiano. E più nostra ancora perchè l'interpretazione di Luisella ci ha dimostrato che è inutile rimpiangere molte attrici d'oltremare. Luisella le supera di gran lunga. In questo film la Beghi ha dimostrato con chiarezza di essere ormai una delle migliori attrici del nostro cinema. Di essere una grande attrice, piena di sensibilità e di efficacia; di drammatiche espressioni e di ingenuo stupore come poche fino ad oggi hanno saputo fare.

La sua parte è complessa, difficile. È una giovinetta ignara della vita che si innamora di un giovane che la matrigna non vuole dargli per marito. Ella non ama la matrigna che poi in fondo ha fatto morire di crepacuore il padre, che era l'unica sua cosa rimastagli.

Il suo bene quindi per questo ragazzo racchiude quello che voleva al padre, quello che avrebbe voluto alla madre se l'avesse conosciuta e quel suo bisogno di affetti e di tenerezze mai conosciute. E il suo amore verginale è tutta la ragione della sua vita che malgrado i lauti guadagni della matrigna, ella passa a lavorare dalle suore. E dalle suore rimarrà rinchiusa per otto giorni quando sentirà che l'uomo che ama non è più quello che ha conosciuto, ma un uomo diverso, trascinato da qualcosa che lei non riesce a definire, nella sua ingenuità, ma che sente come cosa terribile. E quando le andranno a dire che lui ha abbandonato la matrigna, che si è rimesso a fare il « formatore », ritornerà da lui. Eppure in tutto il film non un bacio fra questi due esseri che, pur amandosi, sono così diversi. Solo qualche fugace stretta di mano.

Poi la tragedia. Va a prendere il fidanzato. Non lo trova. Le dicono che è andato verso casa sua. Ritorna sui suoi passi. Sale le lunghe rampe che la porteranno all'appartamento. Ma nel salire sente, intuisce che c'è qualcosa che non va. Entra in casa. Tutto è silenzio. Tutto è buio. Nella camera della matrigna c'è lui. Non li vediamo. Vedremo solo i suoi occhi inorriditi. Il suo volto pallido, cadaverico. E leggeremo negli occhi della Beghi tutta la sua tragedia, tutto il suo orrore, il suo tormento, la rivolta della sua anima semplice e nobile. Noi sentiamo lo scatenarsi della tragedia nella sua anima onesta. La vediamo rinchiudere la porta, dirigersi verso le scale. Appoggiarsi alla balaustra, perdere l'equilibrio e cadere nel vuoto. Nel gran vuoto della tromba delle scale. Così come prima, attraverso la sua espressione avevamo sentito cadere nel vuoto, nel grande vuoto della sua anima, il suo cuore. Il tonfo e la morte sono cosa istantanea.

In questa ultima scena c'è tutta l'espressione drammatica, tutta la potenza artistica, tutte le capacità mimiche della più grande Luisella Beghi. Di questa fanciulla di Parma che nata per il cinema ha dato al cinema interpretazioni di grande rilievo. Brava, brava Luisella.

Difficile, troppo difficile era la sua parte. Piena di incognito e di nebulosità. O meglio, doveva essere così. Vedendola recitare, vedendola muoversi quasi ci è parso che la parte fosse di una semplicità elementare. E ciò ci dimostra quanto sia matura ormai questa giovane attrice, e come meriti di essere oggi considerata se non la migliore, almeno tra le migliori.

Concludendo dobbiamo quindi dire che il film girato dal Centro Sperimentale di Cinematografia, coi mezzi di Cinecittà, è un grande film. E vorremmo sperare anche che Luigi Chiarini non si fermerà a questo solo riuscitissimo tentativo, ma continuerà in questa strada. Luigi Chiarini, Luisella Beghi, Andrea Checchi: ecco tre nomi di assoluta garanzia.

Ed ora siamo curiosi di sapere come accoglierà la critica, cosiddetta ufficiale. questo film. Ne dovremo riparlare ancora? Forse sì. . .

ADRIANO RIBERA

(*Il popolo del Friuli*, 17 maggio 1942-XX)

* * *

Ogni concezione artistica dovrebbe sempre trarre ispirazione e forza da cause superiori o contingenti. Matilde Serao, nell'ideare la novella «O Giovannino o la morte» volle ritrarre un angolo di Napoli del suo tempo, con usi, scorci e tipi colti dal vero; Ernesto Murolo, nel portarla sulle scene, si guardò bene dal mutare il sapore e il colore locali; Luigi Chiarini invece, nella libera riduzione per lo schermo, ha pensato bene di trapiantare l'azione nella Roma del Belli e del Pinelli, in quella *Via delle Cinque Lune* da poco scomparsa, che s'ornava all'angolo di Via S. Agostino, del bell'edificio di stile bramantesco, oggi purtroppo alterato nelle proporzioni nell'avvenuta ricostruzione allo angolo di piazza S. Apollinare.

Quali possono esser state le ragioni di questa radicale trasformazione ambientale? Non la pittura dei caratteristici locali limitrofi esistenti, ad es., nella brevissima demolita via dei Calderari; oppure quelle delle strade adiacenti — Via dei Coronari, della Maschera d'oro, ecc. —; non la presentazione di una tipica operosità romana, qual'era invece a Napoli il prestito privato su pegni; non una superiore ideazione d'arte, in quanto due delle tre figure centrali sono amorali e quella del giovanotto sfruttatore risulta, inoltre, antipatica.

Comunque se il pacifico periodo di vita in cui la Serao scrisse la novella e il Murolo volle sceneggiarla poteva anche consentire siffatti componimenti, non ci sembra che l'attuale momento storico fosse proprio il più indicato. Dell'originale stesura, è rimasto ben poco, anzi — e di ciò, dopo ingiustificabile scelta del soggetto, possiamo anch'essere grati al Chiarini e ai tre collaboratori alla sceneggiatura: Barbaro, Pasinetti e Pierotti — il problema centrale è stato accortamente attenuato nelle sue crudezze, nonchè sfumato nel deplorevole finale, di modo che molto è lasciato all'intuizione e la catastrofe stessa permette una non disprezzabile incertezza.

Non intendiamo, con questo, affermare che la vicenda risulti monda da ogni passo scorretto — la sostanza, la tresca, rimane qual'era — tuttavia è visibile e sensibile l'intenzione di mitigare morbosità e asprezze in più d'un passaggio e sintesi, con un volenteroso e notevole impiego di semitoni.

Ma, questa intenzione, troppo sospinge a ricerche estetiche o descrittive epperò, mentre Roma di quel tempo non vive di luce propria in forza del suo cuore, delle sue abitudini, strade e tipi — non sono sufficienti alcuni stornelli, frasi dialettali, colonne antiche o immagini dell' «Abate Luigi» per creare un'atmosfera — i caratteri stessi talvolta risultano come stemperati nel succedersi degli aneddoti contemporanei — castigo inflitto ai ladri, processione rionale, ecc. — i quali ultimi rimangono buone pennellate d'epoca, ma avulse dall'ingranaggio della vicenda.

Di conseguenza, oltre a qualche ingenuità, — es. incontro dei due giovani nella scuderia — la fusione dei vari elementi è talvolta apparente e la concatenazione dei passaggi è o eccessivamente brusca — es. disperazione e lietezza di Teta dopo il funerale — o urtante: es. sequenza nel cortile del formatore e predica durante gli esercizi spirituali. Le risultanze acustiche stesse della voce del predicatore riescono poco simpatiche.

Indubbiamente, il Chiarini ha profuso una cura non comune nei particolari; ma non ci pare abbia sorvegliato a sufficienza le architetture del Fiorini — vastità della taverna; negozio del prestito su pegni, simile a quello d'un antiquario — nè le decorazioni estérne troppo elaborate o grevi.

L'interpretazione di Luisella Beghi, nel personaggio che si addice al suo fisico, offre alcuni momenti felici; Andrea Checchi, pur malamente truccato, si

fa notare per scioltezza e spontaneità; Olga Solbelli, anche se discontinua, s'impone per la versatilità del temperamento.

La fotografia di Carlo Montuori, pur uniforme negli impasti — le panoramiche verticali della scala sono troppe — è di buona fattura; i costumi del Sensani sono in carattere; il commento musicale del Longo ha più d'una buona pagina.

La pellicola, prima dimostrazione pratica della capacità del Centro sperimentale di cinematografia, non manca di qualche apprezzabile requisito tecnico-estetico, ma non è esente da difetti, primo fra tutti: nella sostanza morale. Impone perciò molte riserve.

M. M.

(*L'Osservatore Romano*, 17-5-1942-XX).

* * *

Ora che la stagione cinematografica volge al termine possiamo porre senz'altro questo primo lavoro di Chiarini regista fra la migliore produzione di quest'anno.

Tolto il nucleo centrale del dramma dall'ambiente napoletano, dove l'aveva posto Matilde Serao nella sua novella « O Giovannino o la morte », il regista, l'ha trasferito nella Roma di un secolo fa, ricostruendo il clima semplice e rumoroso di uno dei più caratteristici quartieri popolari della nostra città.

Il vernacolo romanesco (anche se qualche volta suoni un po' forzato nella bocca degli interpreti principali) inframezzato da risate, frizzi e bicchierate, forma il rilievo sul quale si disegna crudo, ma vero e umano il dramma a tre che sfocia nel tragico suicidio di Ines.

Questa è la ragazza ingenua ed innamorata che si apre alla vita con la fiducia della giovinezza. Morto suo padre essa resta sottoposta alla matrigna, che pur di far quattrini non esita a trasformare l'oreficeria del marito in un « montino » di pegni e di esercitare un autentico strozzinaggio sulla popolazione del quartiere.

Il dramma nasce quando la donna, ancora bella e piacente, attira a sè il fidanzato della figliastra coprendo il suo desiderio di femmina insoddisfatta con una apparente simpatia per colui che dovrà essere suo genero.

Ines, pur presentendo qualche cosa, non crede alla tresca fino al giorno in cui non ne è testimone con i suoi occhi. È un attimo: crollato l'unico affetto per cui aveva trovato una ragione alla sua vita già tanto sofferta, uccisa nell'anima ancor prima di esserlo nella carne, nel momento di suprema disperazione non trova il coraggio di accettare ancora l'esistenza e si uccide buttandosi dall'alto di un pianerottolo nel cortile della sua casa.

Luisella Beghi ci ha offerto una bella prova della sua maturità artistica recitando più col suo volto estatico che con la voce.

Bravo anche Andrea Checchi nella parte del giovane combattuto fra l'amore puro per la sua fidanzata e la peccaminosa passione per la bella vedova.

Olga Solbelli ha dato al personaggio di questa donna senza scrupoli (che in fondo è il perno della triste vicenda) un volto di una bellezza enigmatica offrendo i suoi occhi lampi di subdola furbizia e di morbosa sensualità.

Il film che è accurato in ogni particolare presenta degli ottimi elementi in parti laterali e quindi potremo dire che gli allievi del Centro Sperimentale Cinematografico (tecnici e attori) hanno superato brillantemente la prova meritandosi i più vivi elogi.

Come ripetiamo Chiarini non solo è riuscito a creare l'ambiente della Roma popolare e caratteristica descritta dalla poesia del Belli ma ha disegnato con graduale efficacia il nascere e lo svilupparsi del dramma essenzialmente psicologico che precipita in breve nel suo straziante epilogo.

FRANCO SANTINI

(*Italia*, 17 maggio 1942-XX).

* * *

Un magnifico affrèsco italiano: ecco come può essere definito il film diretto da Luigi Chiarini e che apre nuovi orizzonti alla nuova cinematografia. Luigi Chiarini per primo può essere contento di questa sua fatica che si può dire riuscita in pieno e noi dobbiamo essergli grati per questa sua regia che ha rivelato un nuovo, interessante, sorvegliato e intelligente regista che può riserbarci delle sorprese ancora più gradite.

Il film è lineare, mantenuto tutto, dalla prima all'ultima inquadratura su un piano di dignità e di coerenza. Traendo lo spunto da un racconto di Matilde Serao «Giovannino o la morte» esso racconta la storia purissima di un amore, inquinato soltanto da una passione morbosa umanissima ma peccaminosa della strozzina per Checco, l'aitante ragazzo fidanzato di Ines. Il dramma è tutto lì, ma è un dramma sentito, vissuto, tormentoso che incalza e procede svelto fino a giungere alla conclusione tragica, ineluttabile: il suicidio della fanciulla allorchè si accorge della tresca e ne ha la riprova lampante avendo scoperto i due sul fatto (Quel primissimo piano, con gli occhi luminosi, immensi, spalancati sino all'inverosimile, è fra gli squarci più potenti della nostra cinematografia).

Ma il film è tutto lavorato con gusto raffinato direi quasi cesellato e crea, con mezzi semplici, una atmosfera di perdizione e di peccato, di lussuria e di abbandono. Ricostruisca le viuzze barocche che circondano Piazza Navona oppure il «Montino», il teatro con un pubblico rumoroso ed esigente, certe taverne così caratteristicamente romane, esso è dipinto con immediatezza e freschezza di tocchi, con pennellate che possono definirsi maestre. Film polposo, pertanto, che ha sapore quasi campagnolo ed agreste, che ha una sua ben marcata vitalità. Gli interpreti da Luisella Beghi e Andrea Checchi a Olga Solbelli e ad altri elementi del Centro sperimentale di cinematografia, sono stati tutti all'altezza del loro compito, soprattutto perchè guidati da una mano sicura. È Luigi Chiarini che va ancora una volta elogiato per il bene che ha fatto con questo film, al Centro e per la sua sentita e vibrante passione cinematografica.

l. m.

(*Il Giornale di Sicilia*, 20-5-1942-XX).

* * *

Via delle Cinque Lune era una stradicciola adiacente a Piazza Navona, che il piccone demolitore ha fatto scomparire; piccola pittoresca strada nella quale sembrava riversarsi e fermentare tutta la vita d'un popolare quartiere romano. Luigi Chiarini, del Centro sperimentale di cinematografia, ha fatto un film di tal titolo nel quale, svolgendo una trama ispirata dalla novella della compianta scrittrice napoletana Matilde Serao: «O Giovannino o la morte», ha rievocato con precisione di contorni e con vivacità coloristica l'ambiente della Roma papale di Gregorio XVI, quella Roma del 1840 ch'è più di ogni altra viva nel ricordo attraverso le stampe di Bartolomeo Pinelli e i sonetti di Gioacchino Belli. Ispirandosi a quelle e a questi, i realizzatori hanno saputo così ben caratterizzare i tempi e figure, che paiono una riviviscenza, più che una ricostruzione. I personaggi si muovono e vivono nel loro ambiente con virtù e difetti, con bontà e cattiverie, con quel miscuglio insomma che forma la più genuina umanità. Nessuna affettazione, nessun colpo di scena, niente di inutile in questo film, nel quale possiamo finalmente abbandonarci alla lode senza riserve.

Una vicenda semplice e logica è quella che ci vien narrata e che confluisce con inesorabilità verso la sua drammatica conclusione; ma quel che appassiona in questo lavoro è soprattutto la plasti-

cità della gente che vi agisce: una sora Teta veramente indimenticabile per la solida costruzione psicologica e per l'efficacia rappresentativa, merito questo di Olga Solbelli — la nota attrice teatrale — che crea una di quelle figure così vive e vere da riconciliare con lo schermo anche i più accaniti denigratori: una figura di donna senza scrupoli, che tiene un «montino» di pegni con ferocia usuriera e che, innamoratasi del fidanzato della figliastra, mette in azione tutta la sua procace, anche se un po' matura, bellezza e tutto il denaro mal guadagnato, pur di riuscire a farne la conquista. Accanto a lei, le figure dei due innamorati sono anch'essi d'un possente rilievo: non romantici sentimentalismi, ma un senso realistico della vita è quello che dapprima li unisce e poi li divide. Ines ama Checco con tutta la forza del suo animo, non vuole spartirlo con alcuno e tanto meno con la matrigna; arde dapprima di gelosia, poi s'acqueta e crede alle spiegazioni e ai giuramenti del giovanotto, felice d'essersi sbagliata; ma quando con i suoi occhi vede il tradimento nel quale la sensuale matrigna ha tratto Checco, un capogiro e un volo dall'alto sul selciato della via infrangono il suo bel sogno: è Luisella Beghi che disegna con squisita delicatezza di sfumature questo commovente personaggio.

Checco, anche lui, è un impasto di forza e di debolezza, di sincerità e d'inganno, di affettuoso sentimento e di cedevole lussuria: umanissimo insomma in queste continue contraddizioni; del resto solo apparenti, poichè nella loro essenza hanno tutta la sincerità di un'intima confessione. Andrea Checchi ne ha fatto uno dei migliori saggi delle sue possibilità d'attore.

Quanto in perfezione tecnica e in dignità d'arte ha saputo raggiungere il Centro sperimentale di cinematografia è riflesso in questo film: infatti tutti i suoi realizzatori: regista, sceneggiatori, interpreti, provengono da quel nostro fattivo ente, vi insegnano, vi hanno appreso la loro arte — affinandovi le proprie doti — o la stanno apprendendo.

(*Gazzetta di Venezia*, 22-5-1942-XX).

* * *

Una novella di Matilde Serao, «O Giovannino o la morte», era già servita a Paola Riccora per scrivere una bella commedia; oggi è Luigi Chiarini che ad essa ricorre facendone una libera riduzione e trasportando la vicenda dell'ambiente napoletano in quello romano, per dar vita a un significativo film.

Esile è la trama che narra di una matrigna aspra, procace e senza scrupoli in contesa con la figlioccia per la conquista di un giovanotto. La dolce trepida creatura, scoperta l'infame tresca, dapprima tenta di reagire, poi soggiace al gioco e, struggendosi d'amore, va verso la morte.

Il «fatto» non è, se Dio vuole, in questo film, fine a se stesso, anche se dal brutale conflitto fioriscono e si diffondono schietti patetici accenti che inducono lo spettatore alla commozione.

Ciò che più importa nella *Via delle Cinque Lune* è la ricostruzione di un ambiente; si vuol dire quello della Roma metà ottocento, la Roma popolaresca di Gioacchino Belli. L'impresa non era facile; facile era cadere nell'arbitrario per amore dello spettacolo. Invece Luigi Chiarini, che è il giovane valoroso direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia, ispirandosi ai sonetti del poeta ha composto mirabili quadri descrittivi che sembran sbocciare, tradotti visivamente, dalle rime del Belli. Certe inquadrature, certi chiaroscuri, animano, vivificano, potenziano la palpitante sostanza di quel piccolo mondo. E nel racconto c'è snellezza di costruzione, c'è ritmo, c'è misura, c'è gusto; e c'è un succoso, incisivo, godibile, vincolato linguaggio il quale è di valido aiuto

alla caratterizzazione dei personaggi tutti gagliardamente sbozzati e in spicco. Una volta tanto il dialogo, in un film, è servito a qualche cosa. Quanto alla recitazione, m'è parsa esemplare; da parte di tutti gli attori tra i quali ricorderò Olga Solbelli, — che sin dai primi fotogrammi mette a fuoco con vigorosa evidenza un autentico carattere, — la dolce Luisella Beghi e il bravo Checchi. La sceneggiatura è di Chiarini, Barbaro e Pasinetti.

e. d.

(*Il Gazzettino di Venezia*, 22-5-42-XX).

* * *

In un pittoresco angolo di Roma — e più precisamente in quella Via delle Cinque Lune che andava donna, nei pressi di piazza Navona — si snoda la vicenda di questo film che Luigi Chiarini, direttore del Centro sperimentale di cinematografia, giovandosi della collaborazione di Barbaro e Pasinetti, ha tratto dalla nota novella di Matilde Serao «O Giovannino o la morte».

Giovannino qui non c'è (come, del resto, non c'è più Napoli) ma troviamo invece Checco, un giovanotto dalla psicologia complicata che ama una giovane ricamatrice e tresca per amor di quattrini con la prosperosa matrigna di lei. Qiando la poverina — ricordiamo che la fanciulla è di onesti costumi — ne ha la certezza, si getta a capofitto dalla tromba delle scale.

Il torbido dramma è diluito in una abbondante esposizione di particolari ambientali dai quali peraltro non riceve eccessiva luce. C'è una grande scala (ma come piacciono le scale ai nostri registi!) ch'è come un fiume di povera umanità, arieggiante alle incisioni del Pinelli: ma la sequenza dell'uscita degli inquilini per recarsi alla Messa domenicale ha un tal movimento teatrale da far sorridere. Il regista, che predilige gli effetti contrastanti, interrompe poi una infocata scena carnale per mostrarci un sacerdote che dal pulpito tuona contro le tentazioni della carne. Uno stile, insomma, che oscilla fra l'analisi introspettiva dei francesi e il colorismo di Capra.

Gli interpreti meritano un particolare elogio: e qui giova ricordare che il teatro ha innalzato di parecchi cubiti la sensibilità dei nostri giovani divi dello schermo e le loro qualità d'espressione. Luisella Beghi dà infinita dolcezza umana e mistico languore al personaggio della giovane ricamatrice. Andrea Checchi è simpaticamente equivoco e certo non è colpa sua se la figura di Checco non convince totalmente. Olga Solbelli realizza con giustezza di toni, nelle varie espressività volute dal ruolo, il carattere della matrigna. Il film è diretto con intelligenza e, oltre che al cuore, vuol arrivare allo spirito. Ma il pubblico (quello che va al cinema) non ama pensare: vuol divertirsi.

L. C.

(*Le ultime notizie*, 23 maggio 1942-XX).

* * *

In questa rubrica, nata a scopo di commenti e di notizie e non per una dichiarata critica cinematografica, forse non troverebbe sede adatta una minuziosa analisi del film *Via delle Cinque Lune*, che viceversa ha diritto ad una disamina assai più diffusa ed attenta di quello che non comportino i brevi appunti dei nostri stelloncini. Ci ripromettiamo di scriverla in sede più opportuna. Ma non vogliamo assolutamente lasciar passare l'occasione di parlare ai lettori di «Quadrivio» di quest'ottimo film che, insieme a pochissimi altri, onora veramente la cinematografia italiana per l'intelligenza, l'amore, lo scrupolo, e, in definitiva, l'arte che contiene. Ecco una pellicola che, secondo noi, esige più di una sola visione per essere giustamente apprezzata e gustata, poichè siamo sicuri ch'essa resterà come un

nuovo punto di partenza del cinematografo nostro, sia per i caratteri della regìa, sia per il suo contenuto umano, semplice, privo di qualsiasi indulgenza ai gusti viziati di un certo pubblico, sia per il suo coerentissimo stile, per il suo ritmo narrativo, sia infine per l'interpretazione sorvegliata e guidata nei più minuti particolari. Probabilmente è questo il primo film italiano a proposito del quale si possa parlare di unità di forma, nel quale si debba riconoscere l'assoluta prevalenza della regìa che informa di sè tutto il resto. Ragione questa tanto più evidente quando si pensi alla volontaria rinuncia agli esterni di una città come Roma che avrebbe finito per diventare la sola protagonista del racconto. Nulla mai soverchia la personalità del regista, che attraverso lo schermo dice quello che vuole lui e non lascia agli altri se non ciò che serva alla sua espressione. Se sbaglia, è lui che sbaglia. Partito da un semplice e rude fatto di cronaca (ma non fece altrettanto Enrico Beyle nel suo *Rosso e Nero?*), il regista Luigi Chiarini eleva la grezza materia delle vicende a narrazione artistica, disprezzando ogni lusinga e ogni lenocinio (ed era pur così facile cadervi, in una così sottile ed iconografica ricostruzione di una Roma del primo '800) e tirando dritto al suo scopo, che è quello di narrare cinematograficamente un fatto umano d'amore e di morte che lega povere creature di questo mondo semplici e vive. Altri potrà discutere l'opportunità di ambientare in una Roma storica una vicenda di tutti i tempi e di tutti i luoghi, ma non si vuol proprio concedere nulla ai particolari gusti di un artista, quando son proprio questi gusti a stimolare la sua fantasia? *Via delle Cinque Lune*, per i suoi intenti meditati e raggiunti, è forse al primo posto della cinematografia italiana di questi ultimi anni.

ROBERTO BARTOLOZZI

(*Quadrivio*, 24 maggio 1942-XX).

* * *

Via delle Cinque Lune è dichiaratamente ambientato nella Roma di G. G. Belli. Quale impulso ha spinto Luigi Chiarini, regista al suo primo film, nella scelta d'un tale sfondo? Se fosse stata una profonda e coerente esigenza del suo spirito, avremmo dovuto risentire, non solo nel dramma dei personaggi che vivono la vicenda del film, ma nell'aria stessa che li circonda, quel sapore di crudele e arguto sarcasmo, e di beffarda violenza, che inequivocabilmente distingue la poesia belliana. Diremo invece che del Belli, in questo film, c'è solo «Se pò ffregà ppiazza Navona mia...»: ma non sarà con malizia che affermeremo questo, e poi vedremo perchè. Mosso da stimoli elegantemente decorativi e formalistici, il Chiarini s'è rivolto, piuttosto che alla bollente fonte suaccennata, allo studio delle stampe dell'epoca, ritenendole più prossime, per la loro natura figurativa, a suggerire autorevolmente immagini per un film. È probabilmente per questo, soprattutto, che *Via delle Cinque Lune*, invece di essere il documento fervido d'un costume sentimentale e morale, risulta, nella sua veste accurata e raffinata, il prodotto di un'elevata educazione pittorica, ma di questa ritenendo i termini strettamente «visivi», che si risolvono, ed ecco il difetto maggiore di quest'opera peraltro notevole, in un distacco algido seppur puntale dal clima drammatico della vicenda narrata. Si tratta, del resto, d'un errore tutt'altro che particolare, nel quale non è certo Chiarini il primo e il solo a esser caduto, ma comune agli intellettuali che fanno cinematografo, e riscontrabile in tutto il cinema d'avanguardia francese e tedesco. Molti grandi registi hanno iniziato il loro cammino cadendo nello stesso equivoco; ad esempio, Murnau e Renoir. Dunque, un errore davvero non infrut-

tuoso! Ma anche in quei casi, come in *Don Chischiotte*, *Capriccio spagnolo*, *Kermesse eroica*, dove l'inspirazione pittorica, che è alla base dell'opera, s'accende, trascendendo le premesse, e si riverbera al contatto con la vita degli uomini, rimane a noi il privilegio di rivolgerci a fonti più estreme e più alte, alle quali soltanto, in definitiva, riconosciamo il valore assoluto di raggiunta poesia, al di fuori d'ogni scolastica ed estetica definizione: ad *Alleluja* per esempio. Se mai, come sempre accade in tutti i fatti dell'arte, sarà forse più facile riuscire a comporre secondo quelle leggi sopra criticate, a un temperamento che ad esse giunga per naturale disposizione, che non a chi sia spinto da ragioni talvolta dettate da una sincera fede intellettualistica, tal'altra, invece, dall'ipocrita intento di confondere le acque, il che vuol dire gli spiriti più ingenui. Diciamo subito che la seconda ragione non va certo attribuita al Chiarini: piuttosto, gli si può imputare la prima.

Un errore di «tenuta» drammatica può inoltre rilevarsi a proposito della grande scala di Teta, alla quale — sulla traccia del racconto — s'eran volute affidare funzioni molto importanti, rappresentative di un'atmosfera umana; e che invece si risolve in pura decorazione.

Per un regista che incomincia, ad altri difetti è evidente che sono preferibili questi. Tanto più, quando essi non sono il prodotto di una incoscienza e di una confusione di termini, ma, come qui, appaiono retti da una deliberazione precisa e compatta, sostenuti con una fede e un coraggio che non sono di tutti i giorni. Tanto più, quando non impediscono, come qui, la nascita di un'opera effettivamente valida proprio per la sua insolita eccellenza formale, per la coerenza esteriore che ne percorre da capo a fondo l'intelaiatura.

Tutto questo, riferendosi all'intonazione stilistica del film. Ma venendo poi a una disamina del racconto cinematografico, non si può non rilevare un intimo contrasto tra la materia alla quale il regista si è ispirato e il risultato che ha potuto raggiungere. In altre parole: è la scelta del contenuto che denuncia quei difetti, giusto perchè unità tra forma e contenuto non s'è riusciti ad avere, in quanto a quella forma avrebbe dovuto corrispondere un'altra sostanza, più «leggera» più disinteressata, più libera. Se citassimo l'esempio del Forst migliore, non crediamo saremmo nel giusto, ma ci avvicineremmo all'idea che ci siamo fatta — e può essere sbagliata, poichè s'alimenta su dati ancora troppo freschi — delle possibilità e delle conseguenze che il clima di Chiarini implicitamente fa prospettare con tutti i suoi termini di coltivata e aristocratica «freddezza». Sternberg, ancora meglio?

Mentre insomma, il racconto di Matilde Serao si impone come opera di schietta natura veristica, dove alla minuzia dell'osservazione psicologica il calore di una continua emozione si unisce, il film, che Chiarini ne ha tratto, spostandone, con il nobile intento che sappiamo, l'ambientazione da Napoli a Roma, non ha saputo — nè, ci si intenda, poteva — reggere con quello il passo verso la ricerca di una verità umile e acuta. Difatti, la verità che a Chiarini premeva di ricercare era, e l'abbiam veduto, un'altra (a questo sinceramente la sua personalità lo indirizzava): ma due verità insieme, ovviamente, non possono coesistere. Ad accreditare quanto andiamo esponendo viene il contrasto tra il paesaggio nel quale i personaggi si muovono — abilmente ed efficacemente costruito, secondo i termini d'una fedele e preziosa ispirazione — e gli uomini stessi, i quali non uscendo letteralmente dal dramma originale, se ne distaccano, in effetti, in quanto non sanno nè possono aderire al suo spirito. Influenzati, si vuol dire, dagli oggetti che li attorniano, essi suonano in chiave tendenziamente romantica lo spartito verista che avevano da interpretare.

Perciò ci par lecito ripetere al Chiarini che bene farà egli, in seguito, a cercare narrazioni più coerenti con quella che ci sembra la sua vena più sicura: un amore al particolare e agli effetti curiosi e spiritosi del «fondo», che non dovrà più rimanere isolato dalla materia trattata, ma in essa identificarsi — com'è giusto e necessario avvenga. Sulla recitazione degli attori, in parte influisce la non compiuta fusione che s'è indicata. Olga Solbelli ci è sembrata la più intensa interprete del film, quantunque non sempre sia riuscita a sottolineare, con tutta l'ambiguità e il torbido che ci volevano, il dramma di Teta, la quarantenne cui si risvegliano i sensi aspramente. Essa è al centro della sequenza psicologicamente meglio riuscita, quella del ritorno dal funerale: a riprova del fatto che il bene, in arte, non è mai senza conseguenze, alla felice accentuazione umana corrispondono qui tutti gli altri elementi del fotogramma, così che la sequenza stessa riesce senz'altro a essere la migliore di tutto il film. Vi si riscontra per l'appunto, una conchiusa fusione tra forma e sostanza. I momenti più acuti della personalità di Checco non ci sembrano risolti: e il personaggio riesce indeterminato, malgrado l'intelligente recitazione del Checchi, sapientemente sostenuta dal regista. Ma la sua viziosa e morbida debolezza, quel non sapere mai scegliere tra le remore più oscure della sua natura e il puro richiamo dell'amore di Ines, non appaiono portati alle conseguenze necessarie. Ines infine, che al suo dolore non sa reagire, finisce per soffocarlo e disperderlo, e quindi non ubbidisce a quella che certi brani del film indicano essere la sua vera natura di popolana romana energica e violenta. Così che infine la sua morte piuttosto che il logico scioglimento del suo dramma e della sua disperazione, si determina come il duro risultato d'una volontà rigida dell'autore. È certo per questo che la recitazione della Beghi non riesce a sollevarsi dall'anonimo.

Scialba è l'illuminazione del Montuori, e certo la ricca e pregnante ambientazione sarebbe ancor più risaltata se l'operatore fosse stato capace di un uso più acuto del chiaroscuro. Buona la musica del Longo, ma non sempre essenziale ed efficace ai fini della vicenda.

VICE

(*Cinema*, 25 maggio 1942-XX).

* * *

Questo film che Luigi Chiarini ha diretto con scrupolo ed eleganza, che Barbaro e Pasinetti hanno minuziosamente coscientemente ed intelligentemente sceneggiato, è per così dire, un saggio maiuscolo offerto dal Centro Sperimentale per la cinematografia e non soltanto perchè hanno sovrinteso alla sua realizzazione i massimi insegnanti della nostra scuola d'arte cinematografica, ma anche perchè esso è stato girato nei bei teatri del Centro stesso. Se, dunque, dobbiamo considerarlo come una prova applicata della dottrina che al Centro si impartisce, non possiamo che dirne bene. Il film è nitido, preciso, tecnicamente ottimo; segno che di cinema al Centro si insegna egregiamente e ce ne rallegriamo sinceramente con Chiarini e i suoi bravi collaboratori. E anche considerando *Via delle Cinque Lune* solamente come spettacolo cinematografico avremmo davvero torto a lamentarci. Il soggetto, come è noto, è tolto da uno dei più caratteristici e corposi racconti di Matilde Serao «O Giovannino o la morte»; ma la vicenda della Napoli pigra, torpida e languida dipinta dall'autrice è stata trasportata dalla regìa e dalla sceneggiatura in Roma ottocentesca, la Roma del Belli e del Pinelli. Sfondo tipico quanti altri mai; ma non so se aderente all'indole del racconto come la primitiva Napoli fine di secolo. E, comunque, sarebbe stato desiderabile un più ampio respiro romano, senza confinare l'azione in una serie di straduccole che hanno

l'aria di cercare un carattere romanesco più che non d'incontrarlo per caso.

In quanto poi, alla storia del giovanottello prestante e tentennino che, pur innamorato d'una casta e ardente Ines si lascia indurre in tentazione dalla procace e appassionata maturità della di lei matrigna, non ci sembra che il nostro valoroso Checchi possieda il fisico più indicato per dare un'idea chiara del personaggio, nè che la eccellente Olga Solbelli, pur recitando come meglio non si potrebbe, possa rappresentare con attendibilità i languori tardivi e gli abbandoni sensuali di una prosperosa vedova. Sicchè il film, per quanto ben recitato, manca tuttavia di mordente proprio per via dei suoi interpreti, dei quali, d'altra parte sarebbe ingiusto criticare l'interpretazione. Se mai un appunto si può fare a Luisella Beghi che ha ecceduto nel prestare ad Ines un'espressione trasognata da addormentata nel bosco. Teresa Franchini, Pina Piovani, Cristiani, Bocci, Bressan e Berardi sono le saporose figure di secondo piano. Le originali scenografie di Fiorini, i gustosi costumi di Sensani e le ispirate musiche di Longo completano artisticamente l'interessante spettacolo.

(*Il Popolo d'Italia,* 28 maggio 1942-XX).

* * *

Un film azzeccato. Può essere apprezzato per altre sode ragioni, ma il suo merito numero uno è di dar fiato e voce ad alcuni tipi. C'è carenza di tipi, come si sa, nel cinematografo; manichini e macchiette tengono il posto spesso, dei caratteri definiti con nettezza. Nella *Via delle Cinque Lune* ecco una sordida usuraia, avida di denaro e di maschi; un ambizioso sfaticato giovanotto, in bilico fra l'amore vero e quello redditizio; e, in mezzo ai due, una ragazza tra cielo e terra, rapita in mistiche esaltazioni. Non che siano pozzi di insondabile psiche, sono soltanto ritratti a tutto rilievo, ma con vigorosi lineamenti fisici e morali. Si tratta di gentarella ambientata nelle straduzze della Roma di cent'anni fa, trasportatavi di peso dalle straduzze di Napoli dove l'aveva immaginata Matilde Serao, quando narrò i suoi casi nel racconto «O Giovannino o la morte», donde il film è derivato. L'usuraia è la matrigna della giovinetta, e le contende, con sonanti auree blandizie, l'amore del giovanotto. Nella lotta è la giovinetta che soccombe; e questo è il merito numero due del film, di essere sfuggito all'insidia dell'abusato finale. Immaginate se l'anziana avesse ceduto il passo alla giovane, ne sarebbe venuto fuori un film qualunque. E la *Via delle Cinque Lune* realizzato nell'ambito del centro sperimentale e lodevolmente, anche se un po' preziosamente, diretto da Luigi Chiarini, è qualcosa di più che un film qualunque. L'apporto che vi reca una attrice di teatro, Olga Solbelli, è eccellentissimo: la figura dell'usuraia resta, sua mercè, incisa nella memoria. Luisella Beghi dà anch'essa buona prova e così il Checchi.

La piccola spina nel serto fiorito delle lodi riguarda l'eccesso di color locale in cui la vicenda è inserita: troppe figurine della Roma d'una volta, troppi episodi interpolati con scarsa necessità nell'azione, quasi per creare un postumo documentario. Si corre il rischio (a cui per fortuna *Via delle Cinque Lune* è sfuggito) di mettere insieme un album, narrando una città, e non un film.

VICE.

(*Corriere della Sera,* 28-5-1942-XX).

* * *

Luigi Chiarini, che è uno degli uomini più sensibili e colti della nostra cinematografia, esordisce in *Via delle Cinque Lune* — realizzata dal Centro Sperimentale — come regista: ed esordisce con un film sempre intelligente, dove una fantasia che non manca di

accivettate grazie letterarie si unisce a una scrittura che si svolge secondo le buone regole pellicolari. Qui vi è, prima di tutto, la preoccupazione di comporre un racconto visivo, di parlar allo spettatore attraverso le immagini, di annodare personaggi e particolarità, episodi e contrasti, non con gli agevoli dialoghi ma con il meno agevole linguaggio della macchina da presa: che è un linguaggio di cose spiccate, di sagaci indicazioni, di puntuali, e suggestive progressioni. Poi vi è il gusto del nostro realismo più schietto, cantante e ironico, semplice e commosso nel dramma: il realismo della nostra poesia dialettale, dal Belli al di Giacomo, dal Barbarani al Varagnolo, da Rocco Galdieri a Delio Tessa. *Via delle Cinque Lune,* infatti, ha il colore della Roma ottocentesca, intorno a Piazza Navona. Via popolana, con le panche delle osterie e i giuochi dei ragazzini; evocazione di quel colore, fra il «montino» dei pegni e il teatrino fumido e fragoroso. Ma un'aura lontana di candele sul desco, di gonne con il cerchio, di scialli, di tube, di rosolio monacale, dà alla narrazione un che di patetico, di favoloso; il realismo si attenua, nonostante l'incalzar del dramma. Dramma ideato, molti anni fa, per una novella partenopea, da Matilde Serao. Una matrigna di quarant'anni vedova e usuraia, contende alla odiata figliastra il fidanzato, in un contrabbando al quale il giovanotto si presta, un po' per i quattrini (così, il matrimonio non sarà sprovveduto di dote) un po' per il piacere dell'avventura. La quarantenne ha il caldo fascino dei tramonti, e l'altra ha l'acerbità e l'ingenuità delle educande. E la conclusione precipita: la ragazza scopre il tradimento e si getta da una scala. La novella di Donna Matilde è celebre: si intitola «O Giovannino o la morte»; e già Ernesto Murolo portò sulla scena napoletana la vicenda. (Nei tre atti del Murolo, la matrigna si abbandona al giovane in una giornata d'agosto. Una giornata soffocante. E arriva dal vico il grido di un venditore: «'e mellune sanguegne»; e il dialogo ripete; «che sole, che sole...»). Il regista Chiarini ha dato a questi casi una torbida o angosciata passionalità e un'antitesi comica che è segno di sorvegliata finezza. Il dialogo, spiccio e concreto aderisce allo spirito del racconto; e gli interpreti sono tutti bravi, dalla Beghi al Checchi e alla Solbelli, che è la rivelazione del film, con quella cupidigia di donna al meriggio e di strozzina senza scrupoli. Ma, a volte, si avverte, in questa *Via delle Cinque Lune,* la ricostruzione, fra le pareti del teatro, degli esterni; si avvertono i limiti, imposti dalla scenografia. Se ne è accorto, Chiarini? Via delle Cinque Lune è una via senza cielo. Non vi è in tutto il film un ritaglio di cielo.

e. f. p.

(*Il Resto del Carlino,* 28-5-1942-XX).

* * *

Da «O Giovannino o la morte» di Matilde Serao, Ernesto Murolo trasse, nei primi anni del dopo-guerra una amara e dolente commedia, una commedia che del racconto originale serbò le dolorose penombre e la tragica forza di conflitto. Una povera ragazza della vecchia Napoli, esile, romantica, predestinata alla sofferenza, scopre un giorno, inorridita, che l'inerte fidanzato è diventato l'amante della matrigna, un'usuraia matura ma ancora piacente che, al contatto con la indolente giovinezza di Giovannino s'è, poco a poco, accesa di un torbido desiderio d'amore. A quella scoperta, il fragile cuore di Chiarina non regge: la povera creatura fugge disperata dinanzi all'atroce visione di quei due che immolano alla loro concupiscenza i suoi trepidi e verginali sogni di fanciulla e corre a buttarsi nel pozzo di casa. In tre atti, il nostro povero Murolo era riuscito

a evocare la presagica tristezza, il caldo rilievo drammatico, l'intimismo e la forza espressiva dell'opera originale. Quella Chiarina, esile, fantasticante, votata all'amore e alla morte, quella matronale «impegnatrice» che, a suo modo, ama con sentimento materno la povera figliuola ma non ne intende il segreto patimento e la tenera purezza sentimentale, tutta quella gente che vive loro d'intorno, casigliani, sartine, borghesucci squattrinati, povera gente dei vicoli, che subisce rassegnata la tirannide della florida strozzina, tutto quel mondo minuto e pittoresco, colmo di rigogliosissima vita, recavano, anche sulla scena, il segno inconfondibile di un'arte potente. E il grido straziato, il lungo terribile grido dell'eroina, quando tutto le crolla intorno ed ella intende che solo la morte può riscattarla dal patimento, è la nota più alta e vibrata del dramma.

Era interessante vedere come un teorico dalla cultura e dal prestigio di Luigi Chiarini avrebbe volto in ritmi ed immagini cinematografiche questa piccola grande tragedia della minuscola borghesia napoletana del secondo Ottocento. Come, dal racconto della Serao, avrebbe tratto volti e figure pel primo film affidato alla sua competenza registica. La molta stima che nutriamo non da oggi per questo insigne studioso del Cinema non ci fa velo: *Via delle Cinque Lune* è un film ambientato con cura estrema di tonalità e di particolari, raccontato con uno stile talvolta senza scatti e senza lampeggiamenti, ma lucido e dosatissimo, portato alle estreme conseguenze con una sobrietà di toni e una progressione drammatica che rivelano una intelligenza cinematografica sicura e una padronanza di linguaggio inoppugnabile. S'intende che, trasportato nel clima della Roma dell'840, come il Chiarini l'ha trasportato per lavorare su una materia per lui più viva e eloquente, il dramma perde, per noialtri, molto del suo intenso aroma e del suo vampante vigore. La gentarella del palazzo Santobuono, le signorinelle romantiche e malnutrite, i vecchi pensionati e le loquaci «signore a porta», la sgargiante usuraia, la pallida Chiarina, l'innamorato fatalista e scansafatica di quel piccolo mondo napoletano diventano, in *Via delle Cinque Lune*, le sartine, i cocchieri, i bottegai, gli artigiani del popolare quartiere di piazza Navona. E, nel cambio, non guadagnano in artistica immediatezza di espressione. Bisogna dire, d'altra parte che il quadro tracciato dal Chiarini è colmo di suggestiva chiarezza evocativa e di pennellate assai belle e di tratti e paesaggi di analitica finezza. Il film manca forse di slancio, può apparire talvolta più come dominato da una intelligenza critica preoccupata di contaminare la unità e lo stile del racconto, che animato da una sensibilità aperta, da una commozione sentita in profondità. Ma è, in ogni modo, un'opera degnissima, che fa onore a chi l'ha pensata e realizzata.

Eccellente la interpretazione di Olga Solbelli, che rivela un temperamento di interessanti possibilità cinematografiche. Luisella Beghi, Andrea Checchi, il Bocci, un promettente plotone di giovani allievi del Centro Sperimentale di Cinematografia, tengono con bravura gli altri ruoli. La sceneggiatura è di Chiarini, di Barbaro e di Pasinetti, di Achille Longo il melodioso commento musicale.

a. v.

(*Il Mattino*, 28 maggio 1942-XX).

* * *

Lo spunto di questo film — ch'esce sotto l'egida del Centro Sperimentale di Cinematografia e rappresenta la prima fatica registica del direttore del Centro stesso, Luigi Chiarini — l'ha fornito una famosa novella di Matilde Serao: «O Giovannino o la morte». E diciamo

lo spunto perchè se il traliccio è pur quello dell'originale e la sostanza dopotutto è la stessa, l'azione è stata trasportata di peso in una Roma seconda metà dell'ottocento, la classica e pittoresca Roma di Gioacchino Belli. Abbiamo, quindi, un'inversione assoluta d'ambiente, di tipi, di colore a tutto vantaggio del quadro d'insieme se non della scarna, lussureggiante vicenda.

Il film come la novella, ch'ebbe a suo tempo un adattamento teatrale e fu portata in giro dalle migliori compagnie dialettali, racconta la pietosa storia di una ragazza, Ines, rimasta, dopo che l'è morto il padre, a viver con una matrigna esuberante e rapace, un classico tipo di popolana attaccata al danaro e alla vita comoda che non va affatto per il sottile quanto al modo di soddisfare i suoi istinti. Così, morto il marito ella non ha esitato a impiantare nel negozio di Via delle Cinque Lune, una vecchia arteria sita nei pressi della babelica Piazza Navona, un'agenzia di pegnorazione, un « montino » come dicono romanescamente gli sceneggiatori. E l'obliquo mestiere progredisce e il cuore d'Ines è maggiormente e sempre più infranto dalla superficialità della donna che non la comprende e la bistratta. Ma Ines ha un amore per un giovanotto vicino di casa, un « formatore » piuttosto spiantato e costui, a tagliar corto all'atteggiamento che la matrigna oppone a questo puro amore, l'affronta e le dice chiaro e tondo che vuol sposare Ines. E qui ha inizio il dramma che dovrà conchiudersi, poi, tragicamente. Il giovane Checco è attirato un po' nel gioco della donna e fa la sua volontà senza quasi avvedersene. Il bisogno di ottenere il suo appoggio per le nozze lo spingono ad adattamenti e compiacenze che addolorano la fidanzata presaga di un oscuro destino. Ed, infatti, un giorno di ritorno dalla predica in chiesa, ella trova il suo Checco tra le braccia della matrigna. Ed è allora che in un supremo momento di sconforto si toglie la vita lanciandosi dall'alto della scala nel cortile.

Questa è la vicenda come vedete succosa, stringata, ricca di elementi emotivi d'innegabile presa. Chiarini l'ha raccontata con piglio sicuro, con un'accentuazione precisa dei motivi drammatici, con pronta e vivace comunicativa. Talvolta, forse, l'eccessivo amore del quadro gli ha preso la mano, ma ciò ha contribuito a dare all'ambientazione connotati netti e quel tono caratteristico e vivo ch'è uno dei maggiori pregi dell'opera. In definitiva il film appare come una promessa sicura, come una prova smagliante delle possibilità direttoriali del nuovo regista, uomo di vasta e solida cultura e profondo conoscitore del linguaggio cinematografico. E adeguati elogi vanno ai suoi diretti collaboratori Barbaro e Pasinetti.

L'interpretazione ha in Luisella Beghi e Andrea Checchi — entrambi formatisi nei corsi del Centro ed ormai nei primissimi piani dell'olimpo — due elementi di eccezionale bravura. Olga Solbelli, maturità saporosa e invitante, è nelle vesti della matrigna con rara bravura e scaltrita perizia. Tra gli altri figurano vari allievi del Centro opportunamente selezionati e registrati. Adattatissime le musiche dovute ad Achille Longo.

a. b.

(*Roma*, 28 maggio 1942-XX).

* * *

Se Luigi Chiarini, in aderenza alla fine, intelligente esperienza che gli va riconosciuta nel settore della cinematografia, avesse evitato di citare — quale derivazione di soggetto di *Via delle Cinque Lune* — la famosa novella di Matilde Serao donde il nostro Ernesto Murolo trasse la trama della bella commedia « O Giovannino o la morte », la critica, eventualmente individuandone la fonte avrebbe avuto da muovere ben pochi rilievi su questo film.

Perchè ciò? Perchè in questa pellicola indubbiamente egregia di per se stessa, manca totalmente l'atmostera che permeava l'ambiente tipicamente napoletano, uscito dalla vivida fantasia della grande Donna Matilde; mancano i caratteri di alcuni personaggi; nè si fa palese in tutta la sua sorda tensione l'autentica tragedia che serpeggia, lubrica ed afferrante, nei tre atti di Murolo, e nel breve quadro della novella.

Ben è vero che il Cinema non consente una decisa definizione di soggetti così accesamente incisivi per intriseca passionalità carnale di contenuto; onde «a priori», la scelta di un cosiffatto soggetto non presentava certo possibilità piene di illustrazioni per ovvii motivi morali. Ma, comunque, essendo giunti a tanta misurata composizione, nulla vietava la fedeltà ai «tipi» del soggetto originario. È così che di Giovannino, che nella commedia e nella novella ci appare come un molle, invertebrato, abulico bel giovane, supino alle concupiscenze della matrigna della sua fidanzata, qui nel film vediamo una riproduzione «sui generis», in un laborioso formatore di gesso, gaio e scanzonato, galante ed amorale: la matrigna sgargiante e procace «mpignatora», lussuriosa ed energica, appare mutata in una sottile, compassata donna, dalla psicologia tortuosa e cattiva; la morbosamente passionale Checchina si muta in una mite, sentimentale compassata ragazza; e tutto il mondo così inconfondibilmente napoletano per ambienti e tipi non già in un mondo trasteverino del mezzo ottocento, ove, in luogo delle risonanze classiche di Ferdinando Russo e di Salvatore di Giacomo, si avvertono gli echi descrittivi di Gioacchino Belli, e si delineano e fanno vive le incisioni di Pinelli.

Via delle Cinque Lune, dunque, è una tradizione «ad usum delphini» del napoletanissimo «Giovannino o la Morte» in dialetto romano.

Considerato ora, da sè, il film rivela sequenze, inquadrature, fraseggio di primo ordine. Tutto è curato al minimo, nel dettaglio, e la Solbelli, nella parte della matrigna ha momenti davvero ammirevoli per potenza interpetrativa, mentre Luisella Beghi si fa ammirare per una sua patetica immedesimazione, ed Andrea Checchi traccia il tipo del protagonista con felicissima intenzione e dosata sicurezza.

Il nostro Achille Longo ha compilato il commento musicale; ed è, questo, uno dei pregi del film.

G. C.

(*Corriere di Napoli*, 29-5-1942-XX).

* * *

Quando i commedianti americani ebbero finito di mostrare le loro bellezze e le loro follie; e l'America «minore» ebbe detto una sua angosciata e appassionata parola, e l'organetto francese ebbe finito di suonare tra i mendicanti, e la vecchia megera di cantare la sua giovinezza, e Pepè le Moko di nominare le strade e le piazze di Parigi, allora cominciò il cinema italiano.

Quale è la sua caratteristica? (perchè ogni produzione nazionale deve avere uno «spiro locale»). A me sembra il film in costume. Che è ripresa del nostro gusto, della nostra mentalità, delle nostre tradizioni; ripresa appassionata, risoluta, ispirata, concreta. Dal costume guerriero e risonante e generoso di Blasetti, dalla veste bianca di primavera di Camerini alla fantasiosa ambientazione di De Sica, al crepuscolo più vissuto e dolente di Poggioli, al gusto della «riduzione» di Soldati, alla sensibile intelligenza di Pratelli. (E anche i film di guerra potrebbero essere considerati «in costume», un costume sacro: anzi una maggior commozione artistica oltre che umana, un maggior distacco, gioverebbero: funzionano da ambiente il deserto di «Squadrone

bianco », e le ricostruite, esaltate rovine dell'« Alcazar » di Genina, l'oasi di Giarabub, lo scarno documento umano di Rossellini. E anche il documentario: che si volge ad interpretare la nostra terra, la nostra gente).

Presto scriverò un saggio sul « Nuovo Cinema Italiano ». E ora un film del Centro Sperimentale, della scuola dei nostri giovani, più attori che registi, perchè se la recitazione si può insegnare, per abbreviare il faticoso periodo della pratica del mestiere, non si può insegnare la regìa, che è arte, mentre non lo è l'interpretazione nel cinema (il regista « scrive la pellicola » dice il nostro Palmieri): ma qui la regìa è dell'insegnante Chiarini, « professore di regìa », con la collaborazione alla sceneggiatura di Barbaro « professore di estetica », e di Pasinetti, « professore di storia », e alla regìa stessa dell'allievo Pierotti.

Ed è un film in costume, e al costume, alla ricostruzione, all'ambiente è stata dedicata la massima cura, come abbiamo visto dal piano di realizzazione, dai bozzetti di Fiorini e dai costumi di Sensani, pubblicati in « Bianco e nero ». *Via delle Cinque Lune* è la libera riduzione di « O Giovannino o la morte » della Serao. Muore una fanciulla quando si accorge che il fidanzato, un giovane scultore, è dominato dalla sensualità della matrigna, vedova, che nell'onesto negozio del marito esercitava usura. Se ne accorge, dopo che le erano svaniti i primi dubbi, e si era accostata con affetto alla matrigna, in un giorno di festa, salèndo improvvisamente nella casa buia. Le altissime scale sono allora per lei una vertigine; e poi il bianco corpo è laggiù, composto nella morte, tra il pianto delle donne. Il clima della novella della Serao, di una torbida e aspra e disperata femminilità, nell'ambiente popolaresco e sul concitato e rinchiuso schema drammatico del teatro napoletano, è stato trasportato dal Chiarini nel cinema con maggior varietà, vivacità e movimento, di figure e di sentimenti; ma non mi pare sia stato raggiunto un accordo, un equilibrio, tra il polare quartiere e un gusto prettamente moderno che a tratti raffiora, quasi avanguardistico (il nome della strada e titolo del film, le statue, alcuni particolari e luci), e talora simbolico. Così il contrasto drammatico non risulta ben chiarificato e costruito, nella sua assoluta coerenza, nei suoi termini esatti. Il clima non è divenuto perfettamente clima e tempo e spazio cinematografici; così che più della ricostruzione scenografica — alla quale poco concedo, mentre assai più mi interessa il « punto di vista » cinematografico — vale il commento sonoro a creare la suggestione ricercata.

L'ambiente visivo dà spesso l'impressione di troppo costruito, di non coordinato, di un astratto risalto, nella scena fissa: e l'inquadratura perde i suoi netti contorni, che devono esistere per un efficace e armonioso sviluppo ritmico-narrativo. Manca insomma, un unitario stile della regìa, che riesca a fondere e a guidare le diverse collaborazioni, i diversi apporti tecnici, che qui sono, in modo un poco confuso, creativi. (Però non segue nessun modello cinematografico: basandosi piuttosto su esperienze letterarie e culturali). Il film, più che destare e avvincere l'attenzione richiede una accurata sorveglianza e avvedutezza da parte dello spettatore.

Molti sono però i particolari, sebbene possano ricordare un uso precedente, espressivi: ricordo la statua di gesso che si spezza, cadendo dalle mani dello scultore, quando la fidanzata, alla fine di una lite con la matrigna, si ritira nella sua camera, sbattendo la porta (ispirato al melone pabstiano che cade nella bottega della spia in « Mademoiselle Docteur »). Molte le sequenze assai belle: ricordo la violenza del peccato, nella bianca e gelida e pur afosa — appena rinfrescata da un

sottile zampillo di fontana — «formatoria».

Concludendo, si deve notare nella regìa una matura ed acuta e critica ed umana intelligenza, non proprio una personalità artistica. Gli attori sono insegnanti e allievi del Centro Sperimentale ed allievi che hanno già «preso il volo»: la Beghi, il Checchi, la Solbelli, la Jacobini, il Bressan e altri. L'incantato e tragico amore è bene espresso dalla Beghi, la nostra migliore «ingenua-drammatica»; tutti sono a posto e saggiamente diretti nella recitazione.

Vice

(*Corriere Padano*, 29 maggio 1942-XX).

* * *

Questo film ha un suo particolare significato. È il primo di un giovane, il direttore del Centro Sperimentale, che ha voluto attorno a sè elementi del Centro, insegnanti, allievi ed ex-allievi. Così, con un gesto coraggioso del quale molto animosamente ha assunto tutte le responsabilità, Chiarini ha inteso di rispondere a chi lo rimproverava di teorizzare più o meno accademicamente; e soprattutto ha voluto dare concreta espressione ai principî critico-teorici con i quali egli ha fin dall'inizio diretto il Centro sperimentale. Insomma, un film... sperimentale; e non certo un esperimento compiuto *in corpore vili*. Da un notissimo e assai veristico racconto di Matilde Serao, «O Giovannino o la morte», lo stesso Chiarini ha tratto il soggetto; e ha poi collaborato alla sceneggiatura con Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti, trapiantando la Napoli della Serao in alcuni scampoli d'una Roma intenzionalmente del Belli. Questo trasloco è un po' arbitrario, pur essendo comprensibilissimo nelle sue intenzioni di voler raggiungere una atmosfera, un po' preziosa e un po' decorativa, da vecchia stampa; a queste intenzioni tutto il film indulge; ed è forse il solo notevole appunto che gli si possa fare, oltre a una certa lentezza di ritmo. Perchè altro è questa cornice, talvolta sottilmente accademica, e che sa un po' sempre di studio e di bozzetto, e ben altro è l'elementare e serrato realismo del racconto della Serao che così, in quella cornice, si diluisce. In ogni modo questo errore è di quelli che si giustificano per la loro stessa nobiltà; è il solo evidente di tutto il film. Dimenticatene infatti parecchie civetterie episodiche e di sfondo, figurette e figurine più o meno di passaggio, e avrete le figure: solide, schiette, sentite, guidate da una regìa esigente e sicura. Vi pare poco, per un primo film? A me no. La Teta, è una figura tutta raggiunta, tanto da potersi parlare di vera e propria rivelazione nei confronti dell'attrice Solbelli; e sono incisivi, misurati, efficaci, Andrea Checchi, Luisella Beghi, Michele Riccardini, Carlo Bressan, Gildo Bocci e Dhia Cristiani. Preziosi e sorvegliatissimi, con il gusto che s'è detto, costumi e scenografie, dovuti al Sensani e al Fiorini; gustose, anche se un po' invadenti, le musiche del Longo.

m. g.

(*La stampa*, 30 maggio 1942-XX).

* * *

Il soggetto del film — tolto dal racconto di Matilde Serao «O Giovannino o la morte» e realizzato dal Centro Sperimentale per la Cinematografia — dal suo naturale caratteristico ambiente napoletano è stato trasportato a Roma. Il fatto si svolge precisamente nella Via delle Cinque Lune, misera viuzza affogata nel cuore della città eterna, chiusa in quel dedalo di straducole che un secolo fa circondavano piazza Navona.

È la triste storia di una mite e onesta fanciulla vittima di una malvagia

matrigna, usuraia, avida, corrotta, che dopo avere mandato a monte il matrimonio della figliastra con un bravo giovanotto, non ancora contenta e per evitare che i due si riaccostino, finisce per sedurre e prendersi il tentennante fidanzato. E la povera ragazza, scoperta la tresca, si sopprime.

Il dramma, condotto e diretto dal Chiarini con abilità, giusta misura e senso psicologico ha però perso il suo originale colore partenopeo senza acquistare quello romano, chè della Roma ottocentesca nulla appare, e tutte quelle figure e figurine si agitano in un ambiente non ben definito nè sufficentemente caratterizzato.

Buona la recitazione. Molto espressiva Olga Solbelli nella parte della matrigna, Luisella Beghi ha dato alla ragazza delusa un'aria forse un po' troppo trasognata ma anche molta dolcezza, Andrea Checchi ha fatto del suo meglio per realizzare il personaggio ambiguo, abulico, tentennante e sfiancato del fidanzato. Ottime le figure di secondo piano, i tipi e le macchiette che circondano i protagonisti dando vita e colore al dramma.

(*Gazzetta del Popolo*, 30-5-1942-XX).

* * *

Questo film realizzato — sotto la direzione di Luigi Chiarini — dal Centro Sperimentale di Cinematografia, rappresenta un esempio notevolissimo di quella ottima «letteratura» filmistica che è un po' lo scheletro, l'ossatura di ogni costruzione cinematografica. È un prodotto tipico di scuola che depone egregiamente sulle direttive e gli insegnamenti del Centro Sperimentale. C'è intelligenza e accuratezza tecnica esercitata sullo sfondo tipico, colorito e anche un po' torbido e sensuale della Napoli piccolo-borghese e popolare di circa un secolo addietro. Di una Napoli trasportata tuttavia a Roma, poichè l fatto desunto da un racconto napoletanissimo di Matilde Serao, viene nel film portato su uno scenario e un ambiente romani della Roma caratteristica del Belli e del Pinelli. Il racconto risente troppo di un ambiente e di una psicologia che ormai si distacca dal nostro interesse. La «pittura» è colorita, il «fatto» ha la sua drammaticità, ma tutto sembra dato già per dimostrato per la scaltrita mentalità di oggi. Bisogna riconoscere che, dati il soggetto, l'ambiente e l'epoca, di meglio e di più non si poteva fare per suscitare interesse e curiosità nello spettatore. Si ricorre, come si è detto, alla migliore tecnica e letteratura cinematografica, ci si vale di una interpretazione affiatata e intelligente (il Checchi ci pare peraltro meno a posto che in altri suoi film recenti). Il dramma ha brani di indubbia schiettezza e raggiunge qua e là una bella intensità visiva in quadri — come quelli finali — che restano nella memoria e si possono qualificare pezzi molto significativi di arte cinematografica applicata a un soggetto che nel complesso sentiamo un po' lontano dalla nostra mentalità.

Barbagianni.

(*Il Bargello*, 31 maggio 1942-XX).

* * *

Uno dei più noti racconti di Matilde Serao «Giovannino o la morte» è stato portato sullo schermo da Luigi Chiarini, per un saggio di partecipazione tecnica ed artistica dei migliori allievi del Centro sperimentale di cinematografia di cui il Chiarini è direttore.

Francamente avremmo però visto queste giovani speranze dello schermo, che seguono nell'ombra le figure dei tre protagonisti, in una vicenda più aderente alle loro possibilità, più fresca, meno drammatica. E vediamo qui una Roma ottocentesca, cesellata con troppo studio, con episodi che vengono ad inserirsi nella vicenda tutta raccolta in origine in un semplice racconto. La

regia del Chiarini e la valida collaborazione di Olga Solbelli, che ha dato vita con alto senso artistico alla figura principe del dramma, la matrigna Teta, di Luisella Beghi, una evanescente figura di giovane innamorata, e di Andrea Checchi non all'altezza delle sue migliori interpretazioni, sono gli elementi positivi di questa produzione del Centro sperimentale di cinematografia. Il dramma è forte, serrato, specie nelle sequenze finali in cui è racchiusa tutta l'essenza della vicenda. Ed una lode dobbiamo ai costumi di Gino Sensani ed alla fotografia di Carlo Montuori.

x. x.

(*Cronaca Prealpina*, 1942-XX).

* * *

Se per fare un bel film bastasse lo studio, la cultura, la conoscenza diretta di «testi» illustri, una lunga e approfondita esperienza della letteratura cinematografica, *Via delle Cinque Lune* di Luigi Chiarini dovrebbe essere un bellissimo film. Invece è soltanto un film interessante, soprattutto per chi è in grado di studiarlo nella sua più segreta composizione, di coglierne attraverso i risultati finali, la fase preparatoria; di penetrare, in somma, nei misteri del laboratorio i quali, in opere come questa, attentamente meditate preparate e un tantino riflesse, sono molti, e, per un critico che si diletta di tali ricerche, suggestivi.

Luigi Chiarini, voi lo sapete, è non solo il direttore del Centro sperimentale di cinematografia ma uno studioso di cinema fra i più colti e raffinati. In un volumetto apparso qualche anno addietro ed ormai esaurito egli mise avanti, con molta chiarezza ed efficacia, le sue idee sul cinematografo studiato e inteso come opera d'arte e nella prefazione a un volume recente ove sono raccolti appunti per lezioni da lui tenute agli allievi del Centro sperimentale, tornò a ribadire: «Se una battaglia buona c'è, dunque, da fare per il cinema, una giusta causa di difendere, questa è quella dell'arte. Il cinema italiano, se vuole affermarsi, deve tornare alla forma, deve ricercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi propri del cinema. Nel quadro e sul piano dell'arte tutti i problemi accessori saranno risolti, compreso quello importantissimo che attiene alla sua funzione politica. Una cinematografia in mano ad artisti non può non essere italiana nel senso profondo della parola e non nel lamentato, superficiale e generico patriottismo. Non può, cioè, non toccare i motivi più interiori del nostro popolo, le sue aspirazioni, la sua vita. Forse per nessuna arte come per il film, si può dire che è «l'arte di rappresentare»; proprio perchè alla base del film c'è il realismo dell'immagine fotografica, (realismo, ho detto, e non verismo), proprio perchè è stato il cinematografo ad insegnarci, come ha scritto uno spirito fine, «questa meraviglia che leggere in un cuore a libro aperto, decifrare sul volto di un uomo o di una donna, riprodotti in un primo piano, le loro passioni più nascoste» (*Cinque capitoli sul film*, Edizioni italiane, Roma, 1941).

Queste le idee estetiche del Chiarini sul cinema. E di codeste idee *Via delle Cinque Lune*, per il quale il Chiarini s'è giovato della collaborazione di due altri intellettuali e studiosi di cinematografo, Umberto Barbaro e Francesco Pasinetti, vorrebbe essere, in certo modo, l'applicazione pratica, soprattutto per quanto riguarda la sostanza formale, qui attentamente studiata e calcolata.

Come saprete, *Via delle Cinque Lune* fu desunto da un racconto di Matilde Serao «O Giovannino o la morte», spostandone l'ambientazione da una Napoli fine Ottocento a una Roma schiettamente belliana, a ricostruire la quale il regista e i suoi collaboratori

tennero soprattutto presenti le stampe del tempo e in ispecie quelle famose del Pinelli nelle quali è potentemente ritratta e caratterizzata la vita sociale romana intorno al 1850. E va detto subito che quanto a ricostruzione ambientale, quanto a raffinatezza decorativa e a sostanza più propriamente pittorica, il film è uno dei meglio che si sian fatti da noi. Qui cultura, esperienza, raffinatezza, educazione artistica hanno soccorso bene il regista e i suoi collaboratori i quali nel campo strettamente « visivo » del film si sono destreggiati, sia pure con un tantino di compiacenza, magistralmente. (A questo punto sarà facile al critico provveduto che ama penetrare i segreti di laboratorio dell'artista, rintracciare i modelli che hanno ispirato il Chiarini nella sua affettuosa ed elegante opera decorativa).

Ma purtroppo codesta raffinatezza formale, degna tuttavia di molta considerazione, resta estranea, staccata, disunita dal contenuto del film il quale, come ha visto benissimo un critico romano, «invece di essere il documento fervido di un costume sentimentale e morale, risulta, nella sua veste accurata e raffinata, il prodotto di un'elevata educazione pittorica, ma di questa ritenendo i termini strettamente « visivi », che si risolvono, ed ecco il difetto maggiore di quest'opera peraltro notevole, in un distacco algido seppur puntuale dal clima drammatico della vicenda narrata ».

Da quello stacco, da quella mancanza d'unità tra forma e contenuto, deriva quel tanto di gelido e anche di fiacco che vien subito di notare nella vicenda umana del film, nel racconto più propriamente detto, i cui fatti e personaggi rimangono inesorabilmente sacrificati dall'intellettualismo e dall'estetismo decorativo che ha preso la mano al regista anche là dove la realtà drammatica avrebbe richiesto una minore ornatezza « visiva ». (Si veda, ad esempio, il corpo esanime di Ines in fondo alle scale, troppo studiosamente composto per commuoverci nell'intimo e per darci la sensazione giusta, l'angoscia terribile, di quella pietosa tragedia). È anche da deplorare, come altri giustamente ha notato, che il film ci restituisca così poco del clima belliano, di quella Roma scanzonata e sarcastica che icasticamente rivive nei sonetti del Belli. Ma anche questo è un difetto che deriva dall'origine intellettualistica del film, dalla sua sostanza piuttosto pittorica che umana.

Quando, senza tralasciare di blandire la sua più preziosa ispirazione, il suo occhio pittorico, il suo acuto senso decorativo, il Chiarini s'è abbandonato anche all'estro, o ha lasciato correre con estrema finezza, la notazione realistica, insaporandola tuttavia di preziosa cultura, ha messo insieme scene di un'arditezza e di un risalto visivo come raramente si vedono nei nostri film. E che fan spicco. (Vedi, ad esempio, la scena di Teta che si spoglia in presenza dei suoi due amanti). Non avrei voluto, invece, che il Chiarini indulgesse, come fanno spesso i registi dozzinali, a certi passaggi, dirò così, di contrasto: Teta che va a letto col giovane amante e la ragazza innamorata che prega fervidamente in chiesa, ecc. Son cose che non si possono più vedere: ripieghi rettorici i quali non fanno onore a un regista di tanta intelligenza e scaltrezza qual'è il Chiarini, che pure essendo al suo primo film, dimostra di saper battere vie nuove o per lo meno di ricreare le vecchie con raffinata sensibilità.

Degli interpreti, guidati egregiamente, mi ha colpito in speciale modo Olga Solbelli nella parte di Teta, il personaggio meglio riuscito del film. Attrice nuova per lo schermo, la Solbelli raffigura qui una donna quarantenne (una di quelle pingui e risentite popolane romane di lingua svelta e di sangue caldo che il Belli dipinse spesso in tutto tondo, autoritaria e vogliosa, frutto maturo ma ancora buono da cogliere) con un'autorità, una precisione, un senso

vivo del personaggio che la pongono senz'altro nel novero delle nostre migliori caratteriste. E quando lei è presente anche il racconto si rianima, torna «a far corpo», a suggerirci qualcosa di più che il gusto dell'immagine, il divertimento dei particolari del «fondo». Sfocata, invece, mi è parsa Luisella Beghi, forse anche per colpa di una parte tenuta costantemente in bilico fra un manierismo sdolcinato e un realismo di maniera. Il Checchi è qui meno convincente che altrove, imbruttito ingoffito dalla truccatura e dagli abiti che non s'addicono certo al suo fisico. Del resto anche questo personaggio, come quello di Ines, resta indeterminato e convenzionale, senza sviluppi progressivi e risentiti contrasti che lo tolgano da una sbiadita staticità. Bella e pregevolmente curata, specie negli interni, la fotografia di Montuori e buona la musica.

ADOLFO FRANCI

(*L'Illustrazione Italiana*).

Luigi Chiarini ha voluto offrire con *Via delle cinque lune* la testimonianza concreta, la realizzazione pratica di quei principi di estetica cinematografica che da anni va sostenendo nei suoi scritti polemici contro l'eccessiva (e malintesa) commercializzazione, la sciatteria, la superficialità (oltre ai facili compromessi con la letteratura) di molta produzione italiana.

Il soggetto è tratto da una novella di Matilde Serao «O Giovannino o la morte», ma Chiarini ha lavorato in forma del tutto autonoma (la azione stessa è stata trasportata da Napoli a Roma). Il testo letterario non è stato per lui che una linea d'ordine, un punto di riferimento. Attorno ad un nucleo sommariamente accettato (la «vicenda») Chiarini ha infatti cercato di muovere, prima attraverso la sceneggiatura (che è già un modo personalissimo d'interpretare) e quindi con particolari di ripresa, tutto un mondo suo di annotazioni in modo da imprimere al racconto (tendendo ad un racconto essenzialmente cinematografico, ad un linguaggio d'immagini) i segni della propria libera fantasia. Perchè Chiarini sa che soltanto il grezzo contenuto (l'argomento) di un'opera è cosa trasferibile in altre espressioni di arte; la «forma» (la poesia cioè) no assolutamente. Questa va ricreata attraverso un processo tutto nuovo di trasfigurazione artistica. Ridurre da un testo letterario vale perciò unicamente ricreare con indipendenza assoluta, svolgere da una remota ed esterna «occasione» (dal testo, appunto, suggerita) il motivo segreto della propria ispirazione.

La mira costante del regista è stata la creazione di un'atmosfera. Di qui la preoccupazione di ambientare vivacemente i personaggi in modo che questi non si muovano astratti sopra uno sfondo anonimo ed impensabile, ma si precisino e si rivelino attraverso il commento inavvertito dei particolari di contorno.

A onor del vero non oserei affermare che queste intenzioni siano state compiutamente realizzate, chè anzi quello che, come ho detto, voleva essere un inavvertito commento ha prevalso. I personaggi, maggiori e minori, il colore degli interni, l'aria degli esterni (tutti girati in teatro perchè studiati in ogni minimo particolare) avrebbero potuto concorrere a creare un clima maggiormente suggestivo, se non avessero finito, a volte, con sovrapporsi e violentarsi a vicenda.

Bisogna riconoscere però che Chiarini ha ben saputo realizzare un ritmo armonico, una continuità di raccordi, un gioco abile di contrappunto di cui i singoli personaggi («le voci isolate») non sono (o, meglio non avrebbero dovuto essere) che la variazione più intensa e più acuta di un tema fondamentale. Questo tema in *Via delle Cinque*

Lune è costituito dalla rievocazione abbastanza animata e pittoresca della Roma del primo 800, una Roma grassa e sensuale, chiassosa ed esuberante, avida di lucro e nello stesso tempo percorsa da fremiti di misticismo. Il film, è, quindi, di questa Roma carnascialesca un tipico e vivace frammento. In esso la vicenda si svolge incentrata sul contrasto sordo e profondo tra gli istinti ciechi del sangue e le meditazioni tranquille e affettuose del cuore.

Il film, dunque, pur peccando di comunicativa e rimanendo un quadro corretto ma alquanto freddo, rivela intenzioni che lo rendono tale da essere collocato tra i più notevoli dell'annata. Raramente, infatti, si era constatato nel nostro cinema una tale serietà e scrupolosità di ricerca e un tale anelito a un'unità di stile intesa come sopra armonica delle varie fonti artistiche che concorrono alla creazione di un'opera cinematografica. Ma il regista non ha approfondito — forse volutamente — il lato umano della vicenda. Egli ha visto, esaminato e rappresentato i suoi personaggi e il loro ambiente senza penetrarne l'intimo dramma ed è rimasto al di fuori, abile e arguto osservatore e fedele descrittore solo della vita spicciola d'ogni giorno più che poeta di un'umanità sofferente. Alcune sequenze, tuttavia, si distaccano dal tono generale del film ed assurgono a un valore umano di ben altra portata. Sarà difficile dimenticare, infatti, la festa finale con la gioia fresca e nuova di Ines e quindi il sopravvenire e il crescere della angoscia sino allo spasimo silenzioso delle sue pupille sbarrate sino alla follia. Qui Chiarini ha saputo realizzare una forma nobilissima di eloquenza quanto mai disadorna, senza enfasi di parole, con mezzi scarni ed essenziali. La macchina da presa si muove, con precisione silenziosa, accompagnando fedelmente lo sguardo di Ines attraverso la stanza (bella e quanto mai vera l'illusione alla quale la ragazza si aggrappa e che le fa aprire tutte le porte prima di quella che le scoprirà l'orrore della realtà) e ha fissato l'espressione degli occhi prima incerti poi sempre più cupi sino allo scoppio della disperazione. Ogni particolare del dramma è stato qui vissuto unicamente nelle reazioni personali di Ines, nel suo inesorabile svolgersi dalla gioia al dolore. E il giro di questa originale ripresa sta soprattutto a dimostrare come Luigi Chiarini (specialmente per chi, come me, ha avuto modo di seguirne il lavoro), scegliendo la via più difficile che meno ricerca l'effetto superficiale, abbia teso a lavorare in profondità e a costruire su un terreno più ricco e fecondo.

BRUNO CARETTI

(*Corriere Padano*, 9 giugno 1942-XX).

* * *

Dal veristico racconto di Matilde Serao « O Giovannino o la morte » — che ha avuto la nota riduzione del Murolo per il teatro — Luigi Chiarini ha tratto materia viva per il suo primo film, ambientando la tragica vicenda nella Roma di G. G. Belli e affidandone l'interpretazione agli allievi, noti e ignoti, del Centro Sperimentale di cinematografia. Le descrizioni degli ambienti, la perfetta illustrazione di costumi e costumanze dell'epoca, il movimento della folla e del « coro », rievocazioni fatte con gusto squisitamente pittorico, creano una giusta atmosfera di aspettazione. Ma la scarna vicenda, sopraffatta com'è dalla mirabile cornice e dal composito bellissimo quadro, si sviluppa al rallentatore; la materia viva (passione, amore, amicizia) di cui essa è intrisa finisce così col perdere il suo calore umano e comunicativo e dissolvere quell'atmosfera. Lo spettatore ammira le tante belle immagini del film, le studia perchè le intuisce frutto di severi studi; diventa cioè, come può, un allievo del prof. Luigi Chiarini.

Gli interpreti — ben guidati — sono tutti a posto: Olga Solbelli, il Checchi, la Beghi e gli altri.

pac.

(*Brennero*, 10 giugno 1942-XX).

* * *

Bisogna convenirne: in nessun altro film di nostra produzione come in questo *Via delle cinque lune* tu senti l'influenza della preparazione, della cultura, dell'intelligenza: una coerente volontà di eleganza traspare da ogni inquadratura e conduce ad unità stilistica, sicchè tu indovini con quanta amorosa cura si sia affrontata, in regime di collaborazione, la fase realizzativa dell'opera. Da altri, in altra sede, si è riassunta la trama, si sono esaminate le fonti, si è condotto un esame critico sull'aderenza del film alla trama originale, fattispecie allo ambiente ed all'epoca, ricostruzione esteriore — si è detto — un poco arbitraria ed avulsa dalla vicenda psicologica che in essa non riesca ad innestarsi.

Riservandoci di toccare anche noi questo argomento, vogliamo guardare il film di Chiarini alla luce delle idee espresse nel suo ultimo saggio («Cinque capitoli sul film»). Indubbiamente, passando dalla teoria alla pratica, questo nuovo regista ha dato prova di una coerenza che torna tutta a suo onore — anche se non sempre il risultato è stato conforme all'intento — e costituisce un motivo polemico quanto mai interessante, una lezione assai istruttiva per quei produttori nemici dichiarati dalla cultura e della competenza teorica. Cominciamo dal soggetto.

«*Nasce dunque il soggetto, in definitiva, col film, e cioè nella mente del regista che intuisce la creazione già nella sua forma assoluta*». Così il Ch.: contenuto e forma che s'identificano già nella genesi; l'esposto iniziale, il soggetto, solo più uno spunto dal quale il regista «prende le mosse», o meglio un evento che l'artista ritrova come il più aderente al mondo morale che vive in lui, mondo di fantasmi in cerca di un corpo fisico. Il racconto di Matilde Serao ha fornito la materia drammatica: secondo quanto sappiamo il Ch. ha voluto trasportare la vicenda dal mondo partenopeo all'ambiente della Roma di G. G. Belli: e questo è stato il vizio fondamentale che ha compromesso quella unità tra contenuto e forma cui il regista in particolar modo teneva e per la quale ha dato ogni sua cura. Nè, crediamo, dato il presupposto, di più si sarebbe potuto fare. Da una parte di voleva restar fedeli alla originale vicenda umana, che esigeva un chiaro-scuro più forte, dei contrasti più sentiti, un ritmo, un crescendo emozionale più stringente e inarrestabile. Dall'altra un ambiente suggerito da stampe originali dell'epoca, profondamente sentito dal temperamento del regista, ricreato con amorosa cura, in inquadrature «musicalmente» compiute che rilevano non solo uno squisito buon gusto ed un amore al particolare come raramente capita di vedere, ma anche un'interpretazione che senza stonature aderisce ad un stato d'animo. Se questo stato d'animo fosse quello stesso della vicenda umana che in quel fondo si muove, l'unità cui accennavamo sarebbe stata raggiunta.

Ecco: già nella sequenza del funerale quella fusione si avvera e si avvicina anche nelle scene del teatro e della via nell'imminenza della festa. Qui si è avuto più coraggio nel maneggiare, un pennello verista: ancora un poco. inserire di più i personaggi in quell'ambiente, accordare i due ritmi, farli ambedue sostegno del «crescendo»: e ciò pur mantenendo quel contrappunto tra la spensierata baldoria del popolo e il tragico epilogo che silenziosamente si avvicina.

Si è parlato di contrappunto. Vogliamo notare l'uso intelligente del sonoro che si è fatto nel film? Anzitutto la musica «*non è al di fuori dei valori espressivi*» (Ch.), ma si fonde con

la vicenda visiva in un piano superiore, il piano emotivo, esprimendo l'episodio interiore trasfigurato con i suoi mezzi specifici. È per questo forse che, distaccandosi talvolta il commento musicale dalla «tonalità» e dal «ritmo» dell'immagine, possono esser tratti in inganno quanti ricercano una consonanza espressiva sul piano della sensazione.

Il parlato «*esprime quello che la camera da sola non può raggiungere*»: molto curato, essenziale, raccolto ci è sembrato il dialogo nel film, insomma accordato con quel tanto di sarcasmo e di popolana libertà che sono caratteristica dell'ambiente. E passando ai rumori: ricordate il cigolio della porta che si chiude alle spalle di Checco venuto per cercare Ines? «*Si dovrebbe aver cura di far sentire solo quei rumori che possono avere una particolare efficacia nel racconto cinematografico*». Si noti che nella sequenza citata la chiusura della porta aveva un grande valore realistico (Checco volgeva le spalle alla porta che Teta ha chiuso senza che egli reagisse) e simbolico (nel dramma stesso).

E veniamo alla fotografia, che da alcuni si è messa al passivo per il buon Montuori. Noi la troviamo viceversa coerente alla raffinata veste ambientale, a quel gusto di un poco ingiallita e velata «antichità» che caratterizza il mondo esteriore del film. Come il Ch. commentava dover essere la fotografia nel film «*non astrattamente bella, ma buona cioè aderente allo stile del racconto*» — nel quale, si è visto, è pienamente riuscito — «*ed ai suoi vari momenti drammatici*» — questo con le riserve già avanzate.

Si parla poi di moralità. «*La morale è la personalità stessa dell'uomo e, dunque, dell'artista*»: «*proprio per questa profonda morale che è lo spirito che anima il film, ogni cosa viene a purificarsi ed acquistare un preciso significato*». Qui bisogna riconoscere che il regista si è dimostrato padrone del chiaroscuro, dei contrasti, estraendo quella forza positiva che è in fondo la forza del tema, dell'idea, e che esce vittoriosa superando la negazione implicita in alcune scene nelle quali peraltro tutti gli elementi formanti hanno carattere di necessità, quindi presenti come materia d'arte.

Forse — semmai — si poteva calcare di più sul personaggio Téta, sulla sua torbida forza simbolica. Forza, urto di forze, nel campo delle quali il tentennante carattere di Checco abbia a condurre il dramma verso un *naturale* epilogo. Una simile descrizione di caratteri illuminati da un sole un poco più violento, il sole di Napoli, avrebbe ricondotto anche Ines alla sua vera natura, che è diversa originariamente da quella che la Beghi ci ha dato, una specie di Lucia Mondella romanizzata.

Brutalità di trama non v'è: allora si sarebbe realizzato in pieno quanto il Ch. osservava, essere la bellezza di un film «*nell'umanità delle situazioni, nella vivezza del carattere, nel modo, insomma, di raccontare*», piuttosto che nell'intreccio complicato del soggetto, preoccupazione della quasi totalità dei nostri produttori.

I colori prepotenti, i motivi crassi e volgari delle «feste romane», l'ambiente fumoso e becero di una platea, il passaggio del reo condannato, la processione popolare (quanto materiale per uno Sternberg!!) sarebbero divenuti elementi integranti indissolubili del dramma, anzi sarebbero stati materia drammatica viva. Da questa fusione, da questo crescendo, anche il finale (che non è il lieto fine: argomento, anche questo, caro all'A.), anche il finale sarebbe precipitato più «fatalmente», giustificandosi l'atto di Ines nel ritmo stringente, preparato attraverso tempi raccorciati pur nella buona sequenza della fanciulla che nel silenzio della casa tenta — per ultima — la porta della camera di Teta.

Così anche la scala, la lunga scala a rampe, alla quale pare si siano volute dare funzioni notevoli (compare allo inizio ed alla fine come elemento determinante), non ha il posto che le sarebbe spettato nelle inquadrature. (A proponto, ricordate l'ora della Messa? Suonano le campane, la gente s'avvia per la chiesa: improvvisamente vediamo quella scala affollata di casigliani che poco verosimilmente, come ad un segnale tutti insieme scendono in istrada. Certamente questa ingenuità non era intenzionale, ma è l'effetto che conta in definitiva: infatti il pubblico a quel punto commenta).

Ottomo il taglio, buone le legature tra le sequenze; la narrazione è polita, armoniosa, larga di gesto, eccellente per forma: il montaggio essendo sorretto da leggi di ritmo, ottenuto con semplici mezzi. Le «entrate» non sono imposte, le misure son quelle giuste, i vari momenti si succedono spontanei, in quanto determinati da un raffinato senso musicale, coerente per quasi tutto il film. Ecco una lezione più che istruttiva per tanti registi di recente e di vecchia investitura!

«*Se una battaglia buona c'è, dunque da fare per il cinema, una giusta causa da difendere, questa è quella dell'arte*» Siamo grati a Chiarini per aver coraggiosamente dimostrato con i fatti questo suo attaccamento a motivi ideali, per i quali sino ad oggi si era battuto con altre armi (e anche noi ci battiamo da anni), motivi ignorati e spesso respinti dagli uomini influenti del nostro cinema. Pur nelle sue intenzioni non compiutamente realizzate questo suo primo film ci ha procurato viva soddisfazione, ha saputo dire più di una parola degna di venire analizzata in sede di critica estetica. Il che non è molto: è moltissimo. Siamo sicuri che questo regista potrà darci ben di più, specialmente quando il materiale umano, rispondendo alle caratteristiche di cultura, di gusto, d'intelligenza e di sensibilità cinematografica del regista, dia contributo creativo di pari classe. E pensiamo ad un Colman, ad una Dietrich ad un Moissi.

ALDO DE SANCTIS

(*Vent'anni*, 20 giugno 1942-XX).

* * *

Via delle Cinque Lune vuol essere, e probabilmente è, il film più intelligente di quest'anno: diamo all'aggettivo il valore, ormai riconosciuto, non semplice di contrasto con la stupidità, ma di esaltazione dei raffinati valori che meritano teneri virtuosismi di comprensione. Se si pensa che Chiarini, Barbaro e Pasinetti, lo Stato Maggiore insomma, della nostra cinematografia, si sono occupati del soggetto (tratto da una novella di Matilde Serao: «Giovannino o la morte»), rielaborandolo, curando assiduamente la sceneggiatura riuscendo perfino a rendere spesso naturali i dialoghi popolari, che Chiarini ha diretto con amorosa perizia gli allievi del Centro Sperimentale, che ogni dettaglio è stato studiato minuziosamente e vivacemente, in assoluta collaborazione con l'ombra di Giovacchino Belli e con i fantasmi dei bovari e delle ciociare di stampe non dimenticate, bisogna riconoscere del tutto la bellezza e la nobiltà dello sforzo.

Potremo anche parlare di successo assoluto? Forse no, e dobbiamo rifarci all'avvenire, ad un successo assicurato nel domani, quando i valori antologici dell'opera di Chiarini avranno trovato il loro posto, lontani cioè da ogni necessità emotiva ed immediata, per poter solo servire quasi rigidamente, di esempio. Le variazioni del pubblico sono state curiose, e, sinceramente, ingiuste: a Fiume, ove io l'ho visto, ha tenuto il cartellone esattamente tre giorni, sabato, domenica e lunedì, quando, cioè, la Fenice abitualmente trabocca di folla: stavolta un distinto deserto di poltrone, e nella platea, delle risate misteriose e fuori tempo, dei sospiri

di impazienza e di noia proprio quando la spiritosa animazione delle vie romane doveva suggerire un compiacimento anche semplicissimo.

Qui naturalmente tornerebbe il vecchio discorso, tanto caro ai produttori sciocchi, che il pubblico sia fondamentalmente stupido, e quindi esiga stupidità, non date perle ai maialini, ma sostanziosi pastoni, e Fornaretti di Venezia: discorso che da anni ci addolora e ci offende.

Se, dunque, vogliamo aver fiducia in Chiarini e nell'uomo dei terzi posti, bisogna pur trovare la ragione del dissidio, e meglio sarebbe chiamarlo malinteso: dove sta il difetto di «Cinque Lune», dove la colpa delle masse? Ci ho pensato molto, naturalmente cercando di evitare le ragioni addotte da critici illustri, per accusare, superiormente, Chiarini (uno, ad esempio, e lo invidio molto per la sua tenebrosa eleganza, ha parlato di stile algido e puntuale), e credo di averne trovato il motivo nella dispersione, ammirevole, ma sconcertante, dei diversi motivi: la Roma di Belli non risulta dunque compatta e comprensibile, attraverso le apparizioni e sparizioni troppo frequenti, di ciociare, operai, ladri alla gogna, mandre, stornellatori, e per esempio lo squarcio finale, con la gaia ressa della processione, non prepara, ma rallenta l'emozione di chi vede Luisella avviarsi, ignara, alla sua tragica fine. Così il motivo della serata a teatro — contrasto fra Teta ed Anna, crudeltà dell'usuraia, debolezza di Checco, preparativi, malignità del professore, e poi il frastuono scintillante, le diverse contrastanti apparenze dei palchi disperdono il tema centrale.

Al contrario, la sola sequenza dove una compattezza assoluta offre il rivelatore sviluppo di un carattere — quella, cioè, del funerale — ci sembra perfetta, e in generale la presenza sullo schermo di Olga Solbelli ha sempre il potere di raccogliere ed intensificare i movimenti altrove sciolti ed eccessivamente lontani, ribattuti da opposizioni frequentissime, la purezza al peccato, le operaiette del convento ai clienti della strozzina. Olga Solbelli davvero ci è parsa attrice grandissima, e, per provare a noi stessi il suo valore, le andiamo immaginando un repertorio, *Madame Bovary*, forse, o il *Rosso ed il nero*, o, meglio ancora, *La Certosa di Parma*, proprio così, funebre e splendente abbiamo sempre supposta la duchessa Sanseverino.

* * *

Vedo di aver trascurato il soggetto, e cercherò di riassumerlo per chi — ma saranno pochi — non conosca nè libro, nè film. Dunque Luisella Beghi, angelica figliastra della sora Teta, vede subito dopo la morte del padre, il negozio di antiquario trasformato in montino di pegni, e il suo odio contro la matrigna si accresce, e la sua decisione di lasciarla per sposare il giovane Checchi amabile sfaticato. Teta, in una ribellione estrema di quarantenne, lo ruba alla ragazza, glielo rende, lo ripiglia ancora, e Luisella si uccide. Finale da opera verdiana, con lo scalone, veduto anche troppo in funzione di personaggio attivo.

IRENE BRIN

(*Cine illustrato*),

* * *

L'italiano è decoratore, ma nel senso più umano della parola — ha osservato un grande critico straniero. — La musica di Monteverdi, di Corelli, di Marcello svolge dei duri volumi sinuosi che si lasciano più vedere che intendere. Il poema di Dante, i romanzi di d'Annunzio sono una successione di imagini, le quali lasciano la strana impressione d'un'opera d'arte, non fatta come tutte le altre che si servono del veicolo verbale per svolgersi nel tempo, ma per spiegarsi nello spazio.

Questa osservazione può esser posta

alle origini del genio cinematografico degli italiani.

Se per Brasillach l'arte nuova sta ad uguale distanza dalla musica come dalla pittura, i valori veramente significativi del nostro cinema l'accostano decisamente alla seconda.

La conquista dello spazio, nella storia del film è già opera degli italiani.

Sono essi che a poco a poco acquistano il senso della terza dimensione, lo perfezionano, lo sviluppano, lo potenziano. Sono gli antichi registi italiani ad immettere sin da principio, nelle loro più vetuste creazioni, grandi volumi di spazio luminoso ed aereato tra la camera e le loro enormi costruzioni sceniche montate non più in palcoscenico ma all'aria aperta. A comprendere in seguito con ansia vieppiù febbrile nel campo dei loro apparecchi il maggior numero di edifici, di circhi, di templi, come per convalidare colla presenza stessa di queste moli spettacolari, su piani differenti, la sempre maggiore signoria dello spazio. Ad operare infine una scoperta, che dal punto di vista strettamente tecnico, ha la stessa importanza delle prime maldestre prospettive di Paolo Uccello.

Occorre quindi rifarsi ai tempi e al genio plastico degli italiani perc omprendere ciò che rappresentano nella storia del cinema internazionale film come, *Quo Vadis*, *Ultimi giorni di Pompei*, *Messalina*, *Antonio e Cleopatra*.

Il film storico o il film in costume, di recente tornato in onore nella produzione italiana si riattacca profondamente a questa vocazione. Esso è ancora la macchina gigantesca che permette al genio degli italiani di attuarvisi in pieno, consentendo al regista di creare ovunque prospettive grandiose, di agitare senza tregua lo spazio col moto dei cavalli, di sagomare a ogni passo, archi, ponti, statue, palazzi, carrette. colonnati, alberti; di equilirette, colonnati, alberti; di equilibrare nello sfrozo delle pugne potenti masse muscolari, di agitare per ogni dove stoffe, vessilli e bandiere, ciò in ogni senso e direzione.

Parchi, strade, giardini, suono, dramma sentimento, coreografia, battaglia, grotte, retorica, massacri, tutto obbedisce in queste costruzioni tipicamente italiane al gusto della manifestazione plastica.

Perciò l'artista tipico della nostra arte nazionale è Alessandro Blasetti, in cui siffatto talento è così forte da soffocare in lui ogni altra inspirazione. Il suo racconto è prolisso, confuso, affastellato, Egli è forse incapace di narrare con ordine e semplicità una storia. Le imagini plastiche lo afferrano, lo dominano, lo soffocano e presto lo sopraffanno. Ma il suo talento particolare rifulge. È stato opportunamente detto che in lui la composizione del quadro è curata assai meglio del racconto. Il vero pregio dei suoi film è in questa bellezza del tutto esteriore e plastica che fa pensare ai quadri di Veronese ai soffitti di Tiepolo. La sua mitologia non conta. Tanto meno il suo estetismo o la sua etica.

A coloro i quali fondatamente obiettano che così la forma perde in *sensibilità* ciò che guadagna in *valore*, occorre ancora osservare che quella plastica non è tanto nozione integrale dell'arte cinematografica, quanto condizione esistenziale del genio cinematografico italiano.

Un recente film di Luigi Chiarini — *Via delle Cinque Lune* — migliora ancora, questa posizione del cinema italiano. Esso dimostra che il valore statico e decorativo delle imagini, non esclude quella furtiva voluttà nell'apprenderle, che è il segno più delicato della loro autentica sensibilità cinematografica.

Ciò vale a spiegare due pregi non comuni di questo film raro ed elegante.

Il primo è che malgrado la tendenza plastica il regista non si lascia mai prendere la mano dal gusto della composizione come fine a sè stessa.

Cito a esempio il passaggio dei magnifici gruppi umani, folgoranti e inattesi, che attraversano diagonalmente il piano del film. Quello del cieco, smisurato e barcollante, che sembra uscito da un pezzo di pittura caravaggesca e che avanza tentennando tra gli angiporti e i fondaci, in mezzo a una corte di monelli e di sfaccendati. L'altro atroce del ladro, trascinato in berlina tra le vie del rione, mentre dietro di lui la nera congrega della buona morte biascica le sue lugubri orazioni. Quello della tumultuosa processione, che si fa strada faticosamente attraverso la calca del chiassuolo formicolante di vita. Gli altri più concisi del bovaro col suo carro, delle suore che si recano al seminario o alla preghiera, degli artigiani e dei buontemponi.

Questi gruppi sono vere e proprie parabole plastiche con cui il Chiarini anima magistralmente i fondi delle diverse scene. Intanto nessuno di essi appare realizzato ai soli fini della composizione pittorica o decorativa: giacchè ovunque è presente la camera, la quale infonde alla loro evoluzione, assieme a un dinamismo incessante, una vita potentemente cinematografica.

Essi suscitano in chi li contempla un fascino che è del tutto nuovo nell'arte cinematografica.

Baudelaire ha riassunto in poche brevi notazioni questa impressione, là dove osserva che una figura piena di movimento può penetrare chi la guarda di un piacere affatto estraneo al soggetto. Voluttuosa o terribile questa figura, deve il suo incanto solo all'arabesco, che essa disegna nello spazio. In ciò il soggetto non entra per niente: e se per qualcuno questo non accade, ciò vuol dire che egli ha il gusto di un carnefice o di un libertino.

Memorabile lezione di grande arte cinematografica che mette in rilievo il merito altamente spirituale di questo film e che andrebbe meditata da tutti i carnefici e i libertini, che in cerca di emozioni o pochi soldi, frequentano le sale oscure, allettati da questo o quel soggetto truculento o erotico.

L'altro valore non meno cinematografico riguarda il giuoco della luce che mai viene adoperata a fermare l'insieme della composizione, in questo o quello effetto voluto e convenzionale. Inutile pensare ai geniali artifici di una ronda rembrandtiana.

È già gran pregio del film il fatto che esso, realizzato come tanti altri in bianco o nero per comuni esigenze della normale produzione, non suggerisca in alcun momento l'idea del colore. Ciò è il segno di una vocazione interiore, profonda quanto necessaria. La sua musica visuale tien fermo alle due tonalità fonfamentali dell'antica sinfonia cinematografica: *Bianco e Nero*. Bianco delle statue, delle candele, delle vesti, dei fiori. Nero delle scale, dei portici, dei pulpiti e degli arredi. Di fronte alle visioni che esso ci offre noi dimentichiamo, come avanti le acqueforti del Piranesi, che il colore esiste in qualche parte del mondo. Ma ciò non basta. Nel film di Chiarini la luce non è mai effetto, ma movimento. Tutte le chiazze del giorno e della notte, i riflettori del teatro di posa, gli albori del volto umano e i bagliori dei fanali ottocenteschi sono solamente delle isole di luce, in mezzo alle quali, la camera compie la sua danza incessante.

Se la musica di Longo non fosse così suggestiva avremmo pensato a un film che avrebbe dovuto essere non solamente tutto a bianco e nero, ma interamente muto e solamente muto.

Perchè quando una concezione diviene composizione, ha bisogno di quella atmosfera speciale che in cinema solo il silenzio è capace di evocare.

ROBERTO PAOLELLA

(*Corriere di Napoli*, 11 luglio 1942-XX.